

سبتمبر ٢٠٠٤ - العدد ٢٢٩

السودان: الأدب على صفيح ساخن



بحب السيما وباكره التعصب

هل اللغة العربية مقدسة؟

نقد المثقف والسلطة والتطرف

النظرة التجريبية للتراث



مجـــلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

تأسست عام ١٩٨٤ / السنة الواحدة والعشرون

العدد ٢٢٩/ سبتمبر ٢٠٠٤



الاشتراكات لمدة عام
باسم الأهالي / مجلة [أدب ونقد]: داخل مصر ٥٠ جنيها
البلاد العــربية ٥٠ دولارا / أوروبا وأمريكا ٧٥ دولارا
شركة الأمل للطباعة والنشر
الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر
يمكن إرســال الأعمــال على العنــوان البريدي أو البريد الالكتروني:
adabwanaqd@yahoo.com
موقع [أدب ونقد] على الانترنت: adabwanaqd.4t.com

ترجو المجلة من كتابها ألا يزيد عدد صفحات المادة المرسلة عن عشر صفحات أو ثلاثة آلاف كلمة .
المراسلات : مجلة (أدب ونقد) ١ شارع كريم الدولة / ميدان طلعت حرب / الأهالى
القاهرة / هاتف ٢٩/ ٥٧٩١٦٢٨ فاكس ٥٧٨٤٨٦٧

[redacted]

محتويات العدد



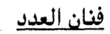
فنان الغلاف

- الفنان حامد عويس

أحد رواد مدرسة الواقعية الاشتراكية فى الفن التشكيلى ، يعمل أستاذا متفرغا بكلية الفنون الجميلة بجامعة الاسكندرية.

- صدر عنه أخيراً كتاب " محمد حامد عويس والثورة " لعز الدين نجيب .
- يتميز أسلوبه الفنى بالانحياز إلى البسطاء والمهمشين والتقاط أدق التفاصيل فى حياتهم.





فنان العدد

- د.أحمد عز العرب .
- بكالوريوس طب بيطرى جامعة القاهرة ١٩٧١.
- عمل رساماً ومخرجاً صحفياً ـ فى بداية عمله ـ بمؤسسة روز اليوسف.
- عمل مخرجاً صحفياً لجريدة الأهالى منذ أعدادها الأولى مع الفنان الرائد " أبو العينين " ثم مشرفاً فنياً لمجلد " أدب ونقد " فى أعدادها الأولى .
- يتميز أسلوبه الفنى بالتنوع بين فن الكاريكاتير وفن رسوم الأطفال .
- كذلك تتميز خطوطه بالمشاكسة والدخول فى مناطق شائكة تلمس عمق الحالة الإنسانية.

أول الكتابة

فريدة النقاش

لاتحضرنى الآن وقائع فيلم جميل كنت قد شاهدته فى سبعينيات القرن الماضى بعنوان «سحر البورجوازية الخفى » ، لكن الشئ الذى إستبقيته منه لايغادرنى أبدا ، بل لا أبالغ إن قلت إنه أحد الضوابط الأخلاقية التى أحترمها وألتزم بها فى حياتى قدر ما أستطيع ، وأحاول جادة أن ألفت نظر أحفادى لها .. وأراكم تسألون ماهو هذا الضابط الأخلاقى ؟، وأجيب إنه الحذر الدائم من الاندفاع إلى الإستهلاك الزائد لكل مايمكن الاستغناء عنه دونما أضرار . ولقد حاولت دائماً أن أنقل إلى أبنائى وبعد ذلك أحفادى حقيقة أن الملايين فى مصر وفى كل أرجاء العالم - حتى الغنى منه - محرومة من ماهو ضرورى ، لاتأكل بما يكفى وتنام جائعة ، ولاتجد مايستر جسدها إلا بالكاد ، ولاتتعلم ولاتسكن - إن سكنت - فى أماكن لائقة ، وإننا حين نستهلك مايمكن الاستغناء عنه إنما تخون هذه الملايين ونجور ضمنيا على حقها فى الحياة.

ولكننا لانعيش فى المجتمع وحدنا ، لانربى أبناءنا بمفردنا بل تشارك معنا المدرسة وأجهزة الإعلام وقبل كل شئ السياسة المتبعة والطبقة السائدة التى تصنع هذه السياسة وتمنح للثقافة الرائجة طابعها الأساس .

ولايخفى علينا أن الطبقة السائدة الآن فى بلادنا هى الطبقة البورجوازية والتى تملك السلطة والثروة ، وتؤثر بشكل عميق فى بناء القيم التى يسير المجتمع على هداها. وهى ليست بورجوازية مكافحة كما كان شأن البورجوازية فى بداية الثورة الصناعية فى أوروبا حيث كانت تعمل وتجتهد وتنشر قيم الانتاج والإبداع ويستهلك ولكن فى حدود ، وتطور الصناعة والزراعة والتجارة والخدمات ويندفع معها المجتمع إلى الأمام ، حتى أن الثورة البورجوازية خلقت فائضا من الثروة وحدت الطبقة نفسها وهى تفتح المستعمرات لتوظيف هذا الفائض الهائل ونهب المواد الخام من آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية بل إن البورجوازية المصرية منذ عصر " محمد على " وقبل أن يدخل الإستعمار الانجليزى إلى البلاد اتخذت طابعاً إنتاجيا أساسيا حتى فى ظل الاستعمار فأنشأت الصناعات والبنوك ، ولاننسى هنا أن طلعت حرب منشئ بنك مصر هو نفسه الذى أنشأ صناعة السينما فى البلاد . أى أن الطابع الإنتاجى للبورجوازية القديمة كان غالبا .

أما البورجوازية التى تحكم الآن فان الطابع الاستهلاكى هو الغالب عليها كما أنها فى الغالب الأعم وكيلة للرأسمالية الأجنبية والشركات متعددة الجنسية أى طفيلية . وليس ذلك فحسب ولكن الفساد الشامل أيضا هو قرين هذه الطفيلية والاستهلاك السفيه ، ولعله أن يكون أحد أسبابه ، فهم يسرقون أموال البنوك ، ويشترون مؤسسات القطاع العام بتراب الفلوس ولايتعبون فى شئ ولايخاطرون بل يكفى أن يكونوا جزءا - ولو حتى هامشيا - من شبكة الفساد ليراكموا الملايين والمليارات فلماذا لايغرقون فى حمى الاستهلاك ، ويفتحون الأبواب أمام المزيد منه ، ويجرون المجتمع كله خلفهم ، فيخلقون حرمانا إضافيا للحرمان الأصلى الذى تعانيه الطبقات الكادحة وهى تكافح من أجل مجرد البقاء وتحيد بها من كل جانب أشكال الإستهلاك غير الإنسانى حين تتحول أجهزة الاعلام إلى بازار للبضائع (الاستهلاكية) بعد أن تحول الاعلان إلى واحدة من أكبر الأنشطة التجارية إدرارا للربح ، وحين يعجز المحرومون المكدودون عن الوصول إلى هذه البضائع الفاخرة ويستعيضون عنها - إذا استطاعوا - بالمقلد الرخيص ويجدون أنفسهم ممزقين أمام تطلع الأطفال على نحو خاص لتقليد الأغنياء فى طرق استهلاكهم ، فإنهم لايتألمون ألما إضافيا صامتا وحسب ، وإنما يتكون لديهم الاستعداد لطرق كل الأبواب ولو حتى عبر الانحراف والفساد تعلقا بسحر البورجوازية الخفى ، خاصة حين يعرفون جيدا أن الانحراف والفساد هما البابان السحريان لتكوين الثروات

إنه السحر الأسود الذى يدمر المجتمع ، ويغلق فى وجهه أبواب التقدم والإبداع ويعمق تبعيته للأجنبى ويهدر استقلاله وسيادته حتى أن مفاهيم الاستقلال والسيادة تبدو وكانها شاخت وباخت.

فى أول زيارة لى لأمريكا سنة ١٩٩٠ وكنت مدعوة من اتحاد الطلبة العرب لأحاضر فى عدد من الجامعات ، التقيت لأول مرة بالأستاذ الراحل "د.فوزى هيكل " الذى كان يعيش فى واشنطن ، وأصبحنا منذ ذلك الحين أصدقاء حميمين ، وفى أول لقاء لنا حدثنى طويلا عما أسماه بلاد الغواية ، وهو يحكى كيف استقبل الأمريكيون الأمين العام للحزب الشيوعى السوفيتى آنذاك " بوريس يلتسين " ومظاهر الاحتفال التى أقاموها له ، وكيف أحاطوه بسحر البورجوازية الخفى بينما كانت بلاده تحتضر والنظام السوفيتى يتآكل ، والدولة العظمى الثانية فى العالم تنهار ، والرئيس السكير مأخوذاً بالغواية التى تفننت فى نسجها الإدارة الأمريكية حول رقبته ورقبة بلاده .. وكيف انطلقت الروح الإستهلاكية المجنونة فى بلدان العالم الاشتراكى سابقا لتاكل الأخضر واليابس.

كنا فوزى وكلير زوجته فى غاية الحزن ونحن نتحدث عن مصير الإتحاد السوفيتى ، والألم

العظيم الذى تسبب فيه لملايين البشر الذين كانوا قد عقدوا الآمال على الثورة الإشتراكية الأولى ، وحتى حين رأوا مايبعث على القلق فى مساراتها كانوا يقولون لأنفسهم إن الثورة كفيلة بتصحيح أخطائها وتجاوز العثرات .. لكن الثورة لم تصحح أخطاءها ولم تتجاوز العثرات بل شاخت وماتت . وكان من حظنا نحن الحالمين بعالم سعيد لايكون فيه خلف كل قيصر يموت قيصر جديد أن كنا شهودا على هذا الموت الفاجع الذى لاشبيه له.

كيف تفسد الثورة ؟ كتبت هذه المقدمة الطويلة لأصل هذا السؤال ، ولأشرككم معى فى محاولة الإجابة على سؤال آخر حول مصير الثورة الفلسطينية بعد أن تداولت أجهزة الإعلام أخبار فساد يشيب لها الولدان فى صفوفها ، وهى لم تنتصر بعد ولم تحقق حلما بسيطا متواضعا فى إنشاء دولة صغيرة على الأراضى المحتلة عام ١٩٦٧ ، أى مايقل عن ٢٢٪ من أرض فلسطين التاريخية وذلك بعد أن أجبرتها الظروف الموضوعية الإقليمية والدولية على التنازل عن هدفين كبيرين إما تحرير فلسطين كلها ـ وهى كلها مغتصبة - أو إقامة دولة علمانية ديموقراطية ثنائية القومية على أرض فلسطين ولكل سكانها .

كنت قد انشغلت طويلا بالمقارنة بين مسار ومآل الثورتين الفيتنامية والفلسطينية ، وأذكر أن مهرجانا للشباب فى برلين عاصمة ألمانيا الديموقراطية قد رفع شعار تحرير فلسطين وهو يحتفل بانتصار فيتنام وتوحيدها عام ١٩٧٥ ، ذلك العام المشهود لسقوط " سايجون " فى أيدى الثوار الذين دفعوا ثمنا باهظا وإندحر الجيش الأمريكى تحت ضرباتهم فى مشهد لاينساه العالم ، ولاينساه الأمريكيون أنفسهم الذين تكونت لديهم منذ ذلك التاريخ عقده فيتنام ، وفى كل حروبهم العدوانية التالية من أفغانستان للعراق كانوا يسعون للتخلص منها.

كان ثوزيو العالم ومازالوا يراهنون علينا . وحتى بعد سقوط المنظومة الاشتراكية التى كانت سندا للشعوب الساعية للتحرر . رد مؤتمر الأمم المتحدة الثالث لمناهضة العنصرية فى دربان بجنوب إفريقيا أغسطس ٢٠٠١ الاعتبار لقرار الأمم المتحدة رقم ٣٣٧٩ الذى يساوى بين الصهيونية والعنصرية ، ورفع المؤتمر أعلام فلسطين . كذلك فعلت المنتديات الاجتماعية الأربعة التى شارك فيها مئات الآلاف من البشر فى كل من بورتواليجرى فى البرازيل وبومباى فى الهند فضلا عن المظاهرات التى ضمت ثلاثين مليونا من البشر رافضة العدوان على العراق ورافعة أعلام فلسطين فى كل عواصم العالم تقريبا.

أليس الفساد المخزى فى صفوف السلطة الفلسطينية ومؤسساتها وهى التى تمثل منظمة

التحرير الفلسطينية ـ خيانة سافرة لهذه الملايين ، بل وخيانة سافرة للشهداء الذين شربت الأرض دماءهم دون أن ترتوى ، وخيانة للأسرى والمعتقلين المضربين عن الطعام فى سجون العدو ، بل وخيانة لكل القيم النبيلة فى هذا العالم القاسى ، خاصة إذا عرفنا أن بعض وقائع الفساد يتعلق بتوْريد أسمنت لإسرائيل تستخدمه فى بناء جدار الفصل العنصرى!

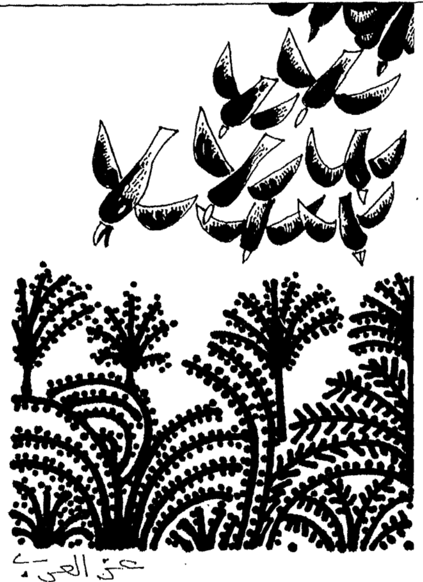
فى مقارنة مالايقارن (عنف وتعسف معرفى) . لكننى لا أستطيع أن أمنع نفسى من تكرار السؤال لماذا دب الفساد فى الثورة الفلسطينية على هذا النحو الشائك ، بينما حافظت الثورة الفيتنامية على تماسكها ولم ينخرها الفساد فانتصرت ؟ وهل يحق لى فى هذه الحالة أن أطلق وصف الثورة على السلطة القائمة فى فلسطين بعد أن فسدت الدولة قبل أن تنشأ ، وتخلت السلطة المحدودة للحكم الذاتى عن مبادئ الثورة وانعزلت عن الشعب المحاصر فى سجن كبير وحياة بائسة مهددة أبدا؟

هل هى طبيعة القيادة البورجوازية لحركة التحرير الوطنى الفلسطينى والقيادة العمالية الشيوعية لحركة التحرير الفيتنامية ؟ أم أنها عدوى المحيط الإقليمى لفلسطين الذى لم يتخلى عنها فحسب ولكنه انغمس فى حالة الاستهلاك العدمية الكلبية وتراجعت فلسطين على جدول أعماله حيث اكتفى بكتابة الأناشيد والبكاء على سرادقات العزاء . هل هى البورجوازية الرثة فى العالم العربى التى قادتنا جميعا إلى مانحن فيه من مهانة وخذلان ووضاعة بين الأمم ، بتبعيتها وطفيليتها وتشوه وعيها القومى وانغماسها فى ذاتها وملذاتها .

هل هو غياب الحليف الدولى القوى بعد إنهيار الاتحاد السوفيتى الذى لم يعوضه التضامن الشعبى العالمى؟

هل هى إسرائيل التى استخدمت كل الأساليب والحيل وأشكال الغواية على حد تعبير " فوزى هيكل " لإفساد عدد من القادة الفلسطينيين كبارا وصغارا حين كانت تمنحهم ـ دون غيرهم ـ تسهيلات لدخول إسرائيل حتى يسهروا فى بارات تل أبيب ومقاهيها إستثناء ، مشدودين لسحر البورجوازية الخفى؟ أم أنه كل هذا مجتمعا ؟

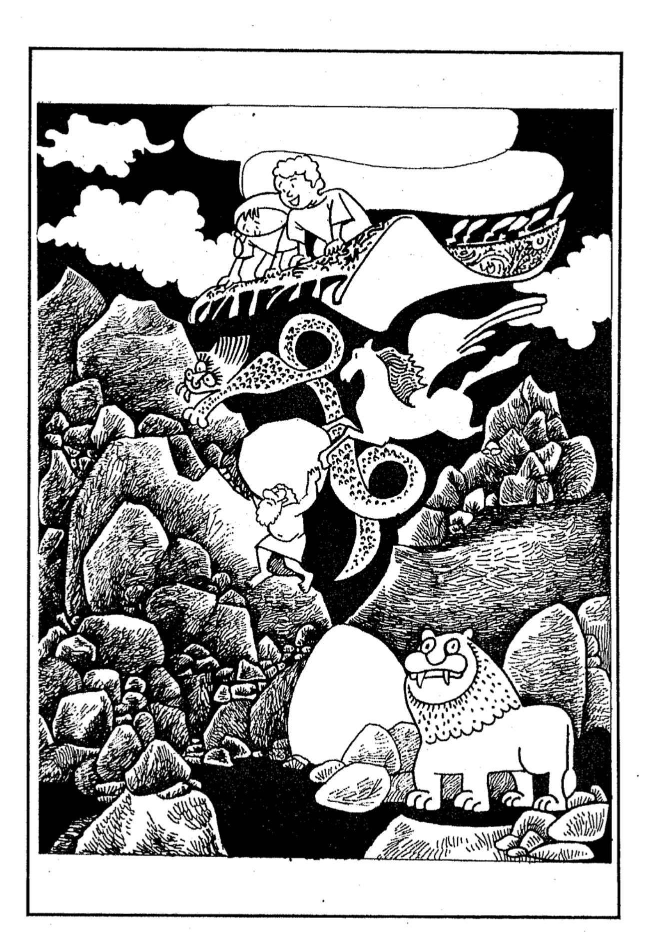
لن يكون بوسعنا أن نصل لإجابة شافية بسهولة وعلينا ألا نكف عن التساؤل ، لكن فى كل الحالات لابد أن نراهن على القوة الأخلاقية والعافية المعنوية للشعب الفلسطينى إذ يستحيل إفساد شعب بأكمله ، والفاسدون فى خاتمة المطاف أقلية يعد منهم الشعب وقواه الحية المناضلة الصابرة التى فجرت هذه القضية وأجبرت السلطة على فتح ملفاتها ليواصل هذا الشعب الباسل انتزا ع



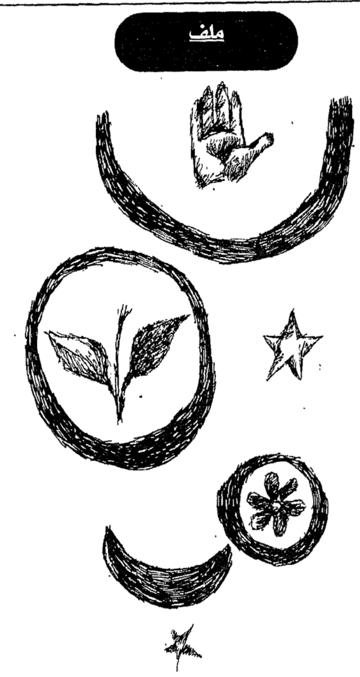
تحرره وإستقلاله من براثن القوة الاستعمارية الإقليمية التى تدعمها أمريكا المهيمنة عالميا دون قيد أو شرط.

أما نحن فعلينا أن نرتقى بأشكال تضامننا مع الشعب الفلسطينى لنفتح معا طريق الأمل بدءا بانتقاد الحالة الاستهلاكية التى أشاعتها بورجوازية فاسدة على إمتداد الوطن العربى ، وتطوير نمط مختلف للعيش يمارس فيه البشر إنسانيتهم ويتعرفون على قدراتهم الحقيقية فيبدعون الحياة الحرة الكريمة .. ويمدون يد العون إيجابيا لشعبى فلسطين والعراق .. ومرة أخرى على طريق الأمل

المحــررة



ملف



الأدب السودانى .. وتحولات العزلة

إعداد وتقديم

عيد عبد الحليم

تتميز التجربة الإبداعية السودانية بالتنوع نظراً لاتساع المكان الذى يتوازى مع اتساع الرؤية وكثرة الروافد التراثية والشعبية والحداثية التى ينهل منها المبدعون ، ورغم كثرة الأسماء المبدعة فى شمال وجنوب السودان – ومابينهما من مناطق – إلا أن القارئ المصرى والعربى لاتتعدى معرفته إلا أسماء لاتتجاوز أصابع اليد الواحدة كالطيب صالح وجيلى عبد الرحمن وكمال الجزولى وحمد الملك ، بينما تقف قامات إبداعية كبيرة ذات تجارب مفارقة فى منطقة التهميش الإعلامى ، ولعل ذلك من وجهة نظرى يرجع لسببين :

الأول : الانتقائية والشللية وسيادة مفهوم النخبة الثقافية وكلها أمور تنظر إلى الأشياء بعين واحدة ، تحيل الثقافة العربية إلى مرجعية ذاتية تتسم بالتعالى – ومن ثم التخلف.

الثانى : يعود إلى صعوبة النشر وتوزيع الكتاب نظراً لسطوة الرقابة على الإبداع فى السودان.

ومع ذلك تحاول مجموعة جادة من شباب المبدعين ومن أجيال سابقة – أيضا – الخروج من حالة الحصار هذه ، إما بالهجرة إلى دول قريبة كمصر والأردن وليبيا ، أو بالهجرة إلى مدن العالم الجديد كاستراليا وكندا ، مما يتيح لهم فرصة طيبة للنشر وإن جاء فى طبعات محدودة ، ورغم ذلك ظهرت أسماء مختلفة فى القصة والشعر والرواية والنقد.مثل على الكامل ومحمود مدنى وأحمد ضحية وعبد الحميد البرنس وعبد العزيز بركة ساكن ، وعثمان البشرى وعفيف إسماعيل والتيجانى سعيد ، وأبكر آدم إسماعيل ، وبثينة خضر مكى ، وعاطف خيرى وغيرها من الأسماء.

ومع ذلك تبقى كثير من المناطق الشائكة والمجهولة فى الأدب السودانى نحاول فى هذا الملف الاقتراب منها ، فى محاولة لتلمس بعض مفردات الخطاب الإبداعى لتلك المنطقة العزيزة علينا - شقيقة الروح ، وجارة الوادى .

ع ٠ ع

السودان : التاريخ وبنية السرد

أحمد ضحيــة

مقدمة :

ارتبط السرد فى السودان (سواءً فى جنس القصة القصيرة أو الرواية) بالعلاقة الجدلية بين الإنسان والتاريخ ، الذى شكله بوقائعه وأحداثه ..

ولأن السودان إلى حد كبير جزء من المجال الثقافى العربى ، أخذ عن العرب الاحتفاء بالتاريخ (إن توحد التاريخ والحضارة فى المخزون الثقافى للوعى الاجتماعى العربى ، أنتج وعياً مبدداً بالتاريخ والحضارة معاً (١)) وهو مانلاحظ إنعكاساته فى العلاقات الإشكالية التى تربط إحداثيات النصوص السردية ، خاصة فى المقولات التى تنطلق منها (وهى مقولات إجمالاً تتعلق بمتناقضات البنى الاجتماعية = الدين ، العادات ، التقاليد ، الأعراف ، الأساطير ، والحكايات الشعبية ، إلخ) كما تتعلق بسؤال الهوية وعلاقة الذات بالآخر ..

التاريخى بالنسبة للوكاتش هو اشتقاق الشخصية الفردية للشخوص من خصوصية عصرهم التاريخية ..(فالهيمنة الفنية على التاريخ ، تعنى إمكانية المبدع على تعميم خصوصية الحاضر المباشر بإعطاء الأهمية الملموسة للزمان والمكان والظروف الاجتماعية والنظرة إلى الإنسان بوصفه نتاج نفسه ونشاطه فى التاريخ ، مما يؤدى بالضرورة إلى إعتبار فكرة التقدم الإنسانى ، قانوناً

تاريخياً وفلسفياً محسوساً (٢) .. وفى هذا الإطار ظلت تجربة السرد فى السودان ، محوراً لتداول الرؤى المتباينة التى يتقاطع عندها التاريخ والمجتمع والانسان بهاجسه اليومى وأسئلته الوجودية ، والكونية المحيرة والحارقة ، وتمأزقاته فى واقع مبنى على الاختلاف (التنوع) والخلاف (القطيعة) ، واتصال التجربة الانسانية منع ذلك ! .. لتمثل حركة السرد فى السودان خلال مسيرة تطورها منذ (طبقات ود ضيف الله)(*) مروراً بالطيب صالح وملكة الدار محمد عبد الله ،وماتلاهما من أجيال متعاقبة منذ الثلاثينيات من القرن الماضى وحتى اللحظة الراهنة .. إتصالاً بهذا القلق والتوتر الإنسانى الجمالى ، المصنف سرداً .. كما مثل غياب مفهوم الوسط الثقافى ، عن المشهد الثقافى السودانى سلباً على تأخر التطور فى تجربة السرد ، إذ أن عدم وجود مؤسسات للتداول على نحو واسع والتقييم للعمل السردى ، وتحديد قيمته ، جعل من تطوره ككائن حى ، بطيئا ، ومتعثراً .. وهنا تبرز علاقة التاريخ بهذا الغياب الفاجع لمفهوم الوسط الثقافى .. إذ ارتبط هذا الغياب بقمع أجهزة الدولة الأيديولوجية منذ ١٩٥٦ حتى الآن ، للمبدعين وتشريدها لهم ، فمات بالحسرة من مات ، وهاجر من هاجر ..

ومع ذلك ظل المبدعين فى أجناس السرد المختلفة ، منفتحين على السرد الغربى واللاتينى وقبل كل هذا وذاك السرد المصرى والعربى بصورة عامة .. فأصبحت التجربة السردية فى السودان ، بمثابة إعادة إنتاج للسرد العربى ، بعيداً عن علاقاتها بتجربة السرد فى أفريقيا! .. حيث يبرز هنا سؤال الهوية مرة أخرى ، مطلاً برأسه كأحد أشد الأسئلة حرقاً !.

ومنذ خواتيم القرن الماضى ، أخذت تتبلور رؤية جديدة ، حول إتصال تجربة السرد فى السودان ، وإيجاد هذا الاتصال بصورة أكثر عمقاً وتحسساً ، خلال مؤسسة تعبر عن هذا الاتصال ، ظهرت هذه الرؤية فى تجربة (نادى القصة السودانى) الذى تأسس فى العام ٢٠٠٠ م ، وأصدر إبتداء من العام ٢٠٠١ مجموعة واحدة ، ضمت ثلاثين قصة لعشرة من الكتاب (أحمد أبو حازم ، صديق الحلو ، أحمد ضحية ، إستيلا قاتيانو ، عمر الصايم ، عبد العزيز بركة ساكن ، فيصل أحمد خليفة ، محمد خير عبد الله وأحمد إسماعيل) من أجيال مختلفة تتراوح بين السبعينيات والتسعينيات ، وحملت هذه المجموعة الجماعية ، إثم (دروب جديدة – أفق أول) ، كما كرر نادى القصة ذات التجربة باصداره ل (دروب جديدة – أفق ثان) لعشرة كتاب أخرين فى العام ٢٠٠٢م .. وتميزت هذه التجربة بملمحين أساسيين : ١– إرساء مفهوم العمل الجماعى فى السرد فى السودان ٢– إبراز الصوت الجنوبى السردى.

وهكذا نجح نادى القصة الوليد فى التأسيس لتجربة ، فشل الآباء والأجيال التى أعقبتهم منذ

الأربعينيات فى بنائها ..

هجست القصة القصيرة فى السودان بصورة أساسية ، بطرح السؤال : كيف يكون الانسان أكثر انسانية ، وتشييد حياة أفضل ، وهو ذات ماعبر عنه تشيخوف فى نظرته للحياة البائسة فى روسيا .. ومثل هذا السؤال الخلاصة التى تتقاطع عندها كل الأسئلة ، إبتداء من الأسئلة الخاصة بقضايا الهوية والمرأة وصولاً إلى متناقضات اليومى المعاش..

* القصة القصيرة :

– انطلقت القصة القصيرة فى السودان من خلال مجلتى النهضة والفجر منذ أربعينيات القرن الماضى ، وولدت وقد هيمن عليها الاتجاه الواقعى والرومانسى والوجودى ، وقد عبرت عن هذه الهيمنة بصورة أكثر وضوحاً القصص القصيرة لعثمان على نور رائد القصة القصيرة فى السودان ، الذى نشر أول مجموعة قصصية (غادة القرية) * وقد اتسمت قصصه وقصص الجيل الذى تلاه باعتماد الحبكة على التعمية والمفاجآت ماجعلها تبدو مفتعلة وتقريرية أحياناً ..

ومنذ عثمان على نور وحتى اللحظة الراهنة ، مرت القصة القصيرة بمسيرة طويلة ومعقدة من التلاقح والتطوير والاستلهام . برزت خلالها أسماء عديدة مثل صلاح أحمد إبراهيم فى مجموعة (البرجوازية الصغيرة) ، على أكمل فى (حمى الدريس وهل أبصر أعمى المعرة) وأحمد الفضل أحمد فى (امرأة من حليب البلابل) وعيسى الحلو فى (ريش الببغاء ووردة حمراء من أجل مريم) وبشرى الفاضل فى (حكاية البنت التى طارت عصافيرها وأزرق اليمامة) وصديق الحلو فى (الفصول وغصة فى الحلق) وعبد الحميد البرنس فى (تداعيات فى بلاد بعيدة) وأحمد ضحية وسلمى الشيخ سلامة وعادل القصاص ومبارك الصادق وزهاء الطاهر وآخرين كثر ..

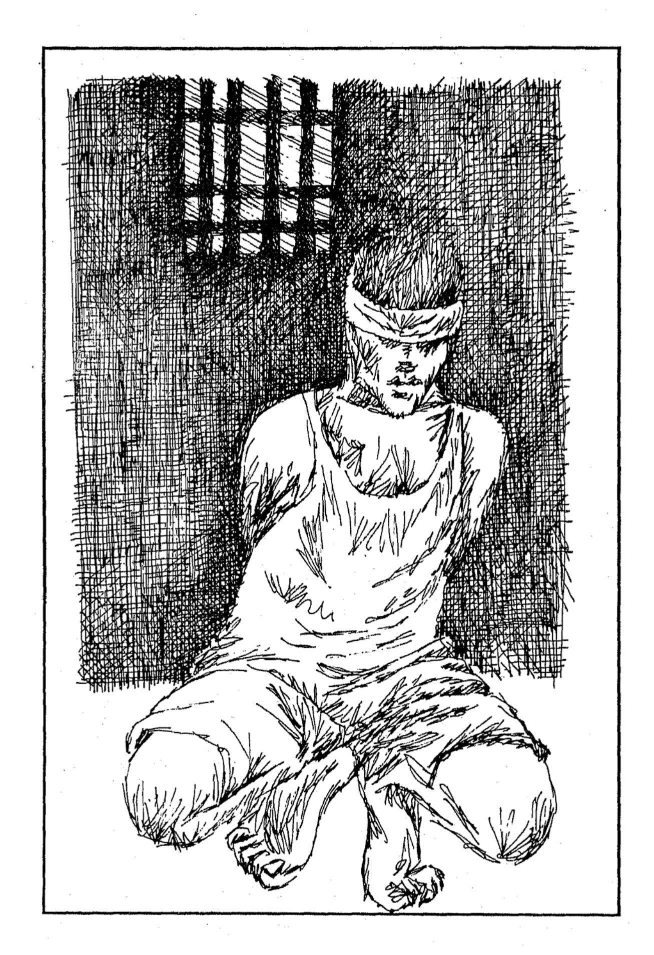
وتقلب كل هؤلاء وأولئك على اختلاف الأجيال التى ينتمون إليها بين مختلف الاتجاهات والتيارات والمدارس خلال أكثر من نصف قرن من الزمان ، تعبيراً عن إنسان يمضى فى اللانهاية بحثاً عن قيم العدل والخير والحرية والجمال ..

إن ما أنجز من قصة قصيرة فى السودان ، فهو كثير مقارنة بحداثة تجربة الدولة السودانية ، ومقارنة بحداثة تجربة جنس القصة القصيرة ، كجنس غربى وافد إلى السودان .. وتعتبر ملكة الدار محمد عبد الله من الرواد فى هذا الجنس ، إذ أن أول مسابقة للقصة القصيرة أجرتها إذاعة أم درمان فى سنة ١٩٤٧ م ، فازت فيها هذه الأديبة بالمرتبة الأولى ، عن قصتها (حكيم القرية) (*) .. ومنذ الأربعينيات وحتى الآن تطورت القصة القصيرة فى السوان ، تطوراً كبيراً فى ظل مناخ التنوع الثقافى الخصب ، بإيحاءاته الخصبة ، الغنى فى دلالاته و بيئاته الغامضة.

أى نص يقوم على بنيتين : بنية ظاهرية وآخرى باطنية أو داخلية ، البنية الظاهرية هى المتعة ، متعة الحكى .. والبنية الخفية هى التى تحمل رؤيا العالم .. نجدها فى القص السودانى موحية، غنية غنى مناخاته وفضاءاته .. فالقصة القصيرة منذ موباسان وتشخوف حدثت لها تحولات وتبدلات ، واستطاع القاص السودانى استيعاب كل هذه التحولات والتبدلات المرتبطة ، بما يطرأ على المجتمعات من تغييرات ، فجاءت قصته غير ثابتة من حيث الشكل، غير متسمة بموقف سكونى من حيث المضمون والمقولات التى ينطلق منها النص ، فهى ليست مجرد تصورات ذهنية مجردة ، بل أفكار مكسوة لحماً ودماً ..

*** جنس الرواية :**

– تعتبر ملكة الدار محمد عبد الله من أوائل الروائيين فى السودان إذ كتبت روايتها (الفراغ العريض) فى ١٩٥٢ م . وصدرت هذه الرواية فى العام ١٩٧٠ م عن المجلس القومى للثقافة والآداب والفنون والمعروف أن أول رواية سودانية هى رواية (تاجوج) لعثمان محمد هاشم فى سنة ١٩٤٧ ، تلتها رواية (أنهم بشر) لخليل عبد الله الحاج فى ١٩٦٢ م . واتسمت الروايات فى هذه الفترة . برصانة اللغة إلا أن تقنيات الكتابة يلاحظ عليها ضعفاً واضحاً .. وقد مرت الرواية السودانية منذ الخمسينيات حتى اللحظة الراهنة بمحطات عديدة تقلبت فيها بين الواقعية كما عند ملكة الدار والواقعية السحرية كما عند الطيب صالح والبدائية كما عند بركة ساكن وإذا كان جيل الستينيات أرسى دعائم تقنيات حديثة ، وشق السبيل الى تطبيقاتها العملية فى سردياته الروائية من خلال (موسم الهجرة) و(بندرشاه وعرس الزين) أو (جابر الطوربيد والدم فى عالم الوردة) لمحمود محمد مدنى ، بما وسم روايتيه هاتين بسمة مميزة (جدلية العلاقة بين الدلالة واللغة) (*) .. كما ينهض ابراهيم اسحق ابراهيم فى (أعمال الليل والبلدة) و(حدث فى القرية) و(أخبار البنت مايكايا ، إلخ ..) نسيج وحده ، يشكل نمطاً متقدماً من السرد فى السودان .. كذلك (الجنخانة) لعمرو عباس و(مسرة) لبشرى هبانى و(الزندية) لإبراهيم بشير ابراهيم و (الطواحين ورماد الماء ، إلخ) لعبد العزيز بركة ساكن (ومارتجلو .. ذاكرة الحراز) و(لانجور .. مناخات التحفز) لأحمد ضحية و(الطريق إلى المدن المستحيلة) لبكر آدم ، وهذين الأخيرين روايتيهما فى جوهرها أكثر اقتراباً من رواية الأديب السورى حنا مينا .. فهى تاريخية بالمعنى العام للرواية بوصفها فناً يتعذر على بنيته التكوينية أن تعادل الراهن وتزامنه دون أن تخترقه تعاقبياً ، وتاريخيتها تتصل برؤيتها أكثر مما تتصل بحدثها ، بتقنيتها القادرة على تفريد العام ،



أى اشتقاق الشخصية الفردية من خصوصية عصرها التاريخى ومايتولد عن ذلك من طابع ملحمى ، قادر على استحضار صورة صراع المصائر الفردية بالتقاطع مع المصائر الوطنية (٣) إلى جانب هذه الروايات تنهض رائعتى أحمد حمد الملك (عصافير آخر أيام الخريف) و(الفرقة الموسيقية) ورواية عيسى الحلو (صباح الخير أيها الوجه اللامرئى الجميل).. وقد مثلت كل هذه الروايات حضوراً إنسانياً قاسمه المشترك التاريخ الذى يتمحور فيه التجربة الإنسانية بحضورها الحى ونكهتها المميزة ، بكل ماتحتويه من طزاجة راهنة ، فالذاكرة المشتركة فى علاقة النص ، القارئ تلتقط ماهو جوهرى فى المقولة والشكل والمضمون ، لتكثف كل ذلك فى إبدا ع روائى فذ منذ الستينيات (الوظيفة المعرفية للنص ثمرة تحقق الوعى فى الممارسة ، بغض النظر عن درجة قدرة الوعى على تحقيق التطابق ، أو التغاير كدال يطمح إلى إحتواء مدلوله - والسيطرة عليه فنياً ومعرفيا ودلاليا (٤)) ومن هنا كانت للتجربة الروائية فى السودان أهميتها الخاصة ، إذ تقاطعات عليها أحدث التقنيات ، كما انشغلت بتوطين قيم الحداثة والتنوير ، إذ نهض القول الروائى من مواقع عدة : التحديث والردة .. قضية المرأة والسلطة الذكورية القابضة .. شكل الهوية وسؤال المركز والبؤس والأسى فى الحركة الأنطلوجية اليومية ، بسمتها الحرمان والانتهاك !..

*** أجناس سردية أخرى :**

وهى كتابات سردية لاتنتمى لجنس القصة،القصيرة أو الرواية ، لكنها تشترك معها فى كونها عبارة عن بنية سردية وخير مثال لهذا النوع من الكتابات (تداعيات) رسمى فضل الله .. التى تركز على العابر والعارض وغير الجوهرى فى اعتمادها على مفهوم الذاكرة المشتركة ، إذ ليس من الممكن أن يتحصل أى قارئ غير سودانى - مجازاً - على أى نوع من المتعة بقراءاته لها ، لأنه لن يستطيع التفاعل معها .. كما تتسم هذه الكتابة أيضاً ، بفائض فى الألفاظ والدلالات .. الأمر الذى يحولها لثرثرة.

*** السرد فى الجنوب :**

أحد أهم الأسئلة التى طرحها السرد فى الجنوب سؤال الهوية ، وتواجه السرد فى جنوب السودان مفارقة كونه مكتوباً باللغة الانجليزية ، لقارئ تمثل اللغات المحلية ، أداته الأساسية فى التعامل مع الحياة (إلى جانب الأمية) ، كما أن القارئ فى بقاع السودان الأخرى (غير جنوب السودان) تعتبر لغته الرسمية هى العربية .. وأبرزها ما اعتمدت عليه البنى الحكائية فى السرد الجنوبى كتيمات أساسية : الهوية ، قضية المرأة ، الطقوس ، الأساطير ، الحكايا الشعبية وعلاقة الانسان بالمكان ، واتسم السرد الجنوبى بتوظيفه للتقنيات الحديثة أسوة بالسرد فى الشمال

كالأسلبة الاجتماعية وانعكاس المرايا لبث التاريخ الذاتى الى آخره من تقنيات وأدوات تعبير فنى كالفلاش باك FLASH BACK و FLASH FOR ALL ..كما وسم العديد منها الأسلوب الأرسطى الموباسانى كما عند جوناثان ميان نقوين واليتورول دينق (*)

ونجد أن السرد فى الجنوب والشمال يسير فى خطين يتقاطعان عند نقطة واحدة ، تمثل مشتركاً إنسانياً كونياً فى جوهره فى سؤال العلاقة بين الذات والآخر .. ومن أبرز الكتاب الجنوبيين : تعبان لينفق : الكلمة الأخيرة ١٩٦٨

ومات زنجى آخر.

- جاكوب جل أكول : عودة العاصفة / مجلة الخرطوم ١٩٩٥م
- أغنيس لوكودو : الربيبة / مجلة سوداناو ١٩٩٥م .
- ألينورول دنيق : نهاية القحط / صحيفة الصحافة ١٩٧٨ م

حفيد كاهن المطر / مجلة الاذاعة والتليفزيون ١٩٧٦م

الشجرة العرجاء / مجلة سوداناو ١٩٧٦م

- فرانتيش فيليب : من أجل محبة إياى
- أتيم أياك : حياتان
- فرانسيس دنيق : طائر الشؤم وبذرة الخلاص / مركز الدراسات السودانية القاهرة ١٩٩٤

ونلاحظ هنا عند تناولنا لدكتور فرانسيس دنيق أنه منذ أخذت الرواية فى السودان ، توظف التاريخ فى إطار تحليلها للظاهرة الاجتماعية التى تشكل المحتوى السردى بأحداثه ودلالاته .. منذها أصبح التاريخ بعداً أساسياً فى الفضاءات التى تحيل إليها الرواية و(تحيل الرواية إلى ملابساتها) وبهذا المعنى كونت ملابسات التاريخ فى موسم الهجرة من قبل شخصية مصطفى سعيد كشخصية منبتة ووسمت هذه الملابسات مستر سعيد باثار عميقة ، كما لم يكن التاريخ بعيداً عن الغرباء الذين حفلت بهم (عصافير آخر أيام الخريف) المحتشدة بحكايا الذاكرة الشعبية الناهضة فى الشفاهى والأسطورى والفانتازى وهى تبحث بين كل هذه العلاقات التى تربط العرجاء وتحكم علاقاتهم فى الجغرافيا .. وفى ندرة الخلاص لفرانسيس دنيق ، نجد الالتباس بين مستوى الحكاية ومستوى القول ، ومايربك المتلقى فى تحديد الجنس الذى تنتمى إليه هذه الحكاية ، إذ يتداخل ماهو تاريخ سياسى مع ماهو روائى (*) ونجد من الأصوات الصاعدة فى السرد الجنوبى (إستيلا ماتيانو) وهذه القاصة لاتميزها قدرتها الابداعية فى السرد بقدر مايميزها كونها الصوت النسوى الجنوبى الوحيد ، الذى يكتب باللغة العملية ، حيث لاتشكل اللغة أداة

تواصل وتفكير فحسب بل هى الأسلوب الذى نحلم ونحيا به ونمارس به حياتنا أيضاً .. وهو مايسهم فى معالجة مشكل الهوية بالاجابات اللازمة عن طريق هذه اللغة باتجاه الدمج الطوعى بين الذات والآخر فى سبيل التعايش فى وطن واحد يتسم بالتنوع والتباين .. ففى حقيقة الأمر الجنوب والشمال إنما هما ذات واحدة تشظت إلى ذات وآخر..

* **المرأة والسرد :**

باكتمال حلقات الوعى الاجتماعى والوطنى فى الأربعينيات والخمسينيات إرتفع الصوت النسائى من خلال كتابات الأدبية فاطمة عبد الرحمن فى مجلة الفجر ، فى ظل مناخ صراعى حاد بين قوى التقدم التى تناصر قضايا المرأة وقوى التخلف المناهضة لحقوق المرأة ، وبرزت القاصة أمال عباس العجب فى مجلة صوت المرأة وأمنة أحمد يونس واستمرت المرأة القاصة فى السودان تعبر عن قضاياها وهمومها فيما تبدع من سرد قصصى وتطور فى أسئلتها ، ليفضى السؤال فى رحلة الإجابة إلى أسئلة أخرى شائكة ومعقدة قد تفضى إلى أسئلة الوجود الكبرى : الموت والحياة وعلاقة الانسان بالوجود كما عند زينب عبد السلام المحبوب وسلمى أحمد البشير التى نشرت أعمالها فى مجلة المنار ١٩٥٧م.

وقد اتسمت الكتابة النسوية فى هذه الفترة (الخمسينيات) بالتقليدية ، فالبناء السردى محكم وفقاً للمنظور الأرسطوطاليسى ولكن اللغة تقريرية ، يغلب عليها الوصف وتحاول عكس الواقع كما هى مكرسة لخدمة أغراض أيديولوجية تربوية .. ومنذ السبعينيات أصبحت للكتابة النسوية فى السودان سمت يميزها ككتابة مهمومة بالدرجة الأولى ، بالخطاب التحررى الحداثى ، انطلاقاً من مفهوم أن المرأة تعيش نفياً وجودياً ، وبرزت هنا سلمى الشيخ سلامة ، وسعاد عبد السلام ، وأمال حسين وفاطمة السنوسى.

وهكذا أشرع الطريق بعد أن أرسيت دعائمه منذ ملكة الدار محمد عبد الله مروراً بسلمى سلامة وصولاً إلى منال حمد النيل واستيلا قاتيانو وأميمة عبد الله ..

ويلاحظ هنا أن الكتابة النسوية منذ السبعينيات حتى الآن ، استفادت من تقنيات الكتابة القصصية الحديثة ، كما برزت اللغة القصصية فى النصوص ، كلغة تقترب كثيراً من تخوم الشعر حيث نجد المفردة مكثفة وملأى ومتعددة الدلالات ، كما برزت الوشائج الحميمة التى تنطلق منها المرأة الكاتبة فى تأسيس إبداعها إنطلاقاً من تجاربها الذاتية ومن وعيها باختلافها وإستقلاليتها وتصديها لآليات القهر المختلفة التى تريد إحكام السيطرة على جسدها وعقلها ..

ومنذ هذه الفترة يمكن الحديث عن كتابة مختلفة للمرأة فى السودان عن كتابة الرجل ، وكذلك

يمكن الحديث عن أن لكل قاصة حدوثها الخاص (*).

* **خاتمة :**

ظلت بنية السرد فى القصة القصيرة والرواية فى السودان ، منذ أن استقر هذان الجنسان بين أجناس الكتابة فى السودان ، ظلا يكشفان عن المفارقة التاريخية للذات المتشظية إلى آخر وهى تتحسس مركزية القمع الذى يطال كينونتها ، حيث لا تمتلك إزاءه سوى انكسارها الروحى والاجتماعى وجرح هويته المشكوك فيها !! .. وأسئلة المهام التاريخية للتحرر الوطنى التى ظلت جيشه الأضابير والخطب ، فلم تنجز ..

وقد تجلت هذه المفارقة بدرجات متفاوتة على مستوى القصة أو الرواية منذ الميلاد فى مجلة الفجر والنهضة فى الثلاثينيات من القرن الماضى مروراً بمجلة القصة التى أحسها عثمان على نور وأخذت الأسئلة الحارقة تتطور وتنضج إثر كل جيل ، لتبلغ قمة نضوجها فيما اعترى البنى الاجتماعية فى السودان من تمزقات وتشظى باعتلاء النظام الكولونيالى الاسلامو عربى منذ ١٩٨٩ لدس الحكم فى السودان .. وبين كل هذا الركام من التمزق والمتشظى نهض السرد الجنوبى وسرد المرأة علامتين أساسيتين فى هاجس الكتابة ، وهى تسعى لتلاقى الأطراف ، من موقع القبول والتعايش والحق والجمال .

وإذا كانت فترة السبعينيات هى فترة سيادة الشعر بلا منازع فان فترة التسعينيات من القرن الماضى حتى أوائل هذا القرن ، هى فترة سيادة الرواية بلا منازع .. سيادة الرواية كجنس ينهض فى التحليل للتاريخ واعادة انتاج هذا التاريخ فى سبيل خلق حياة أفضل من واقع افتراضى متخيل ..

هذه المرحلة الطويلة منذ الثلاثينيات فى القرن الماضى وحتى الآن (بالنسبة للقصة القصيرة والرواية فى السودان) رحلة شاقة ، استلهمت فيها الكتابة من التراث قيمها ومن الواقع خصبها ومن الأمثال والتقنيات الحداثية الغربية واللاتينية ، ابداعها .. وتحاورت النصوص فى السودان مع النصوص الأخرى فى الشرق والغرب وأمريكا اللاتينية وأفريقيا ، لتقيم تجربة ناضجة ، فى خاتمة المطاف شكلاً ومضموناً ، تجربة عبرت عن واقع السودان الفنى بكل خصوصياته الفريدة ، وكبلاد مفترق طرق تتقاطع عندها حضارات أفريقيا العريقة وحضارة العرب وثقافة الغرب الكولونيالى.

*** إحالات :**

١) د. عبد الرازق عيد / محمد جمال باروت / الرواية والتاريخ . دار الحوار للنشر والتوزيع / اللاذقية / الطبعة الأولى ١٩٩١ م ص : ٥

٢) نفسه ص : ٩٣

٣) ثقافات سودانية . المركز السودانى للثقافة والإعلام / العدد الخامس ١٩٩٩ م ص ٧٦

٤) د/عبد الرازق عيد / محمد جمال باروت / الرواية والتاريخ / دار الحوار للنشر والتوزيع / اللاذقية / الطبعة الأولى ١٩٩١ م ص : ١١

هوامش :

(*) - مجلة الثقافة الجدية – الهيئة العامة لقصور الثقافة / مقال أحمد ضحية : فبراير – مارس ٢٠٠٤م ص :٩٣

- نماذج من القصة القصيرة النسائية فى السودان . المركز السودانى للثقافة والإعلام / الطبعة الأولى ٢٠٠٢ م ص : ٢١

- راجع دراسات للكاتب فى الرواية السودانية (عصافير آخر أيام الخريف ، صباح الخير أيها الوجه اللامرئى الجميل . بذرة الخلاص ، الزندية ، الطريق إلى المدن المستحيلة ، أحلام فى بلاد الشمس) نشرت بالصحافة السودانية : الصحافة ، الأيام ، أخبار اليوم ومجلة الدستور ، فى الفترة من ٢٠٠٠ إلى ٢٠٠٢ م

- راجع دراسات الكاتب حول روايتى : جابر الطوربيد والدم فى نخاع الوردة / نشرت بكتابات سودانية ٢٠٠٣ م ، الصحافى الدولى ٢٠٠٢م وأهمية هاتين الروايتين تتأتى من أن مسكوت الحديث الروائى يأخذ مشروعيته من استمرار شروط هموم مشروع التحديث وبناء الدولة الوطنية الحديثة فى السودان: الضرورات التى أنتجت قوى التحديث والقوانين التى لاتزال تسوق المجتمع إلى الخلف ، فهى رواية راهنة ، مثلما هى رواية عبرت عن مناخ حركات التحرر فى العالم الثالث . إبان الأربعينيات والخمسينيات .

- نماذج من القصة فى السودان ، المركز السودانى للثقافة والاعلام / الطبعة الأولى ٢٠٠٢.

- الرواية والتاريخ ص : ١١

- كتابة الجنوب جنوب الكتابة - المركز السودانى للثقافة والاعلام / الطبعة الأولى ٢٠٠٢م.

- كتابات سودانية ، مركز الدراسات السودانية / مارس ٢٠٠٣ ص ١٠٢.

ملف

الدم فى نخاع الوردة

أحمد الشريف

جاء فى تقديم الجمعية الثقافية السودانية بأبى ظبى لرواية « الدم فى نخاع الوردة » إنها سبقت رواية محمود مدنى الأخرى « جابر الطوربيد» التى نشرتها دار المسار فى الإمارات عام ١٩٨٦ ورغم ذلك فإنها لم تر النور إلا بعدها الآن ، وربما ستلحق بها قريباً رواية « خيول الزبد» وساعتها فقط سيقف القارئ العربى على ميزات هذا الكاتب الذى يعد من الجيل الذى أعقب « الطيب صالح » مباشرة . الرواية أنجزت فى عام ١٩٧٦ ونظراً لظروف الطباعة والنشر فى السودان لم تنشر فى حينها ، فضلاً عن عدم اهتمام الكاتب بمسألة النشر فهو يكتب ويضع مايكتبه فى أدراج مكتبته المليئة بالمخطوطات والتى تنتظر النشر فى هذه الرواية يعكس لنا محمود مدنى صورة الحياة الريفية القاسية والطيبة معاً فى أواسط السودان ، حيث نقف على سد سنار وقنواته وحقول القطن والقمح والبلهارسيا والمرض والجوع والنفاق والسرقة والحب والملاريا وتشويه الشرفاء ، مشهد ينقله الكاتب من الماضى ، غير أنه لايجافى واقع الحال اليوم الأمر الذى يجعل الرواية حية ومحايثة ، بل ونابضة بالحقيقة .. ضمن سمات هذه الرواية " الموت " موت يتكرر ويحصد بمنجله الشرير الجميلات والأطفال . موت « ستنا التلعيه » بالسل الرئوى وموت « نفوسه

» ومـوت « نور» بسـبب هبـوط حـاد فى الكبـد وغـرق « على الأطرش» ومـوت « وليـد» طفل خـالد المهندس وفريدة . أغلب من مـاتوا من الفتيـات والنسـاء والباقيـات على قيد الحيـاة يعـانين مـثل «ميمونة » بنت شيخ « فرحات» محـرم عليها وعلى أمـها رؤية الناس ، شيخ فرحـات يعذب البنت بالضـرب والسـوط والعـصـا . فى ظل منـاخ يمتلئ بالفـوضى والتخلف كان طبيـعيـاً أن يموت هذا العدد وكان طبيـعيـا أيضـا أن يقـابل الطبيب « أحـمد حـامـد الماحى» الذى جاء من أجل إنقاذ مـستـشفى القرية والحفـاظ على حـقوق المرضى والفقـراء ، كـان طبيـعيـا أن يواجـه بالمؤامـرات والدسـائس وتشـويه سمعته ، ليس من المرض« حسـان البشير» وزوجته « سعيده بنت إبراهيم » المستفيدين من سـرقة المستشفى وبيع الأدوية وابتزاز المرضى ، بل من شيـخ « فرحـان » وغيره ، وشيخ « فرحـان » هو الآخر ينتهى به المطاف محمولاً على الأكتـاف ومصـاباً بحالة بواسير مزمنة التـهـبت وأدت إلى نزيف . وإذا كـانت فـتـيـات ونسـاء الرواية مـقـهـورات ويرحلن بالموت ، فـإن الشخصيات الرجالية ، ليست فى حال أفضل ، فالطبيب « أحمد حامد الماحى» بعد الهجوم عليه ومحاولة تشويه سمعته ، سقط مريضـاً يرتجف تحت الحمى الجحيمية . و« خالد المهندس » أصيب بما يشبه بالانهيار بعد موت ابنه و« مصطفى العاشق» بعد أن عرف بموت « نور» قال فى سره ضـا ع حتى الأمل ،وسـأل نفسه وهو تحت وطأة الخمر البلدية « كيف يستطيع الانسان أن يستمر فى الحياة (رغم أنفه ؟).

لقـد رصد الكاتب شبكة مـعقـدة بداخلها المرض والفقـر والموت والحب والأسطورة والحكايات الخرافية التى تعيش فى نسيج التاريخ وفى نفوس الناس ولكن كيف استطا ع « محمود مدنى» أن يقدم لنا هذه الشبكة المعقدة بتكنيك رفيع المستوى ولغة أخذت مفرداتها وكلماتها من ينابيع الشعر المصفى .

يميز هذه الرواية ، فضـلاً عن لغتها الشـاعرية العالية – سـأتوقف عندها بعد قليل – ملمحـان أساسيين ، كما جاء فى تقديم الرواية ، أحدهما فنى والآخر مضمونى.

فـأما الفنى فيتمثل فى تحريك زمن السرد تقديما وتأخيراً فى الأحداث باستـخدام تكنيكى الاسترجا ع والاستبـاق فضـلاً عن الحضـور المكثف للذكريات والأحلام واشـتبـاكها مع مجريات الواقع بسلاسة جريئة اعتماداً على تيار الوعى والمونولوج الداخلى.

أمـا الملمح المضـمونى فيتمـثل فى رصـد حياة الريف السودانى خلال لحظات التحول المدنى ، بكل مـايرافق ذلك من صرا ع وتضحيات . لقد شكل « محمود مدنى» من الخامـة المحلية البسيطة وتفاصيل الحياة اليومية رواية عالية التقنية . آن لى التوقف عند لغة محمود مدنى . فلغته مثله ،

هو كاتب ملتصق بالأرض ، برحمها ، بجذورها ، بدم وشرارة البدايات الأولى ، بالدورة الدموية للطبيعة وعناصرها لذا جاءت كلماته وعباراته وتشبيهاته ومجازاته مضفرة ومشتبكة بالعشب والدوبيت وآهة الحزانى والقمح والجداول والقنوات والقناطر والعصافير والحقوق والمطر وشهقات وبكاء العشاق .

كأن محمود مدنى قد بحث عن الكلمات الجميلة الرقيقة الدالة والعميقة معاً ، كى يصف بها عالمه وشخوصه . أختم وقفتى مع لغة الكاتب بالشعر – فكلمة الشعر والقصيدة ترددت على ألسنة الشخصيات المختلفة وفى أكثر من مكان وبأساليب مختلفة ولنقرأ معاً هذه الجمل والكلمات :

صارت نور قصيدة محبوسة داخل جدران منزل الطين ص ١٠

آه إنك معقدة ياقصيدة الحياة – ص ٢٠

قال وحفيف الثوب قصيدة ص ٤٣

خبر هجرة على الأطرش للمدينة وزواجه وقرض مصطفى العاشق للشعر ص ٣٢

كان الشعر هو المشوار الثانى فى قلب التيه ص ٥٠

هل عدت من جديد للشعر ص ٥١

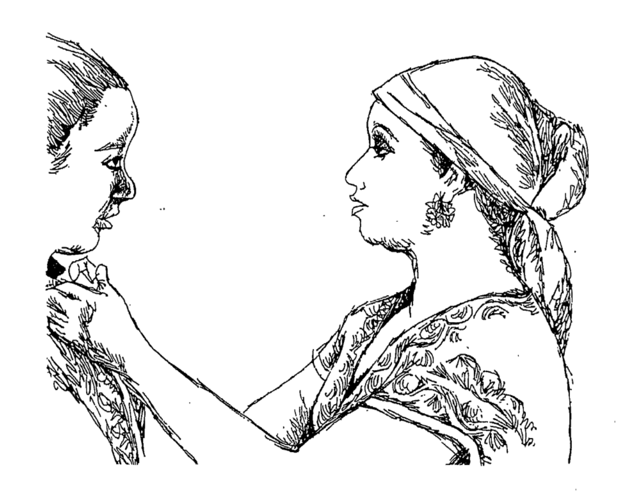
قال وهو يرى سجادة الماء أمام عينيه ووليد الصغير يداعب ذقنه فينتشى كأنه قد لمس قلب الكون حيث البشر أغنيات وأنجم براقة وحيث الشعر هو أسمى المخلوقات ص ٥٥

فى تلك الفقرات هناك وصف للمحبوبة بأنها قصيدة ووصف مصطفى العاشق بأنه يقرض الشعر ، وأن الشعر كان المشوار الثانى لخالد المهندس وزوجته فريدة تحب الشعر أضف إلى ذلك أن الشعر وكما قال خالد أسمى المخلوقات . كان يمكن الاستغناء عن الكلمات والفقرات التى جاءت فيها كلمة شعر وكلمة قصيدة بشكل مباشر والاكتفاء بهذه الفقرة.

« الجراد المتربص بالحقول والسحاب الذى يلقح الأرض بالظلال والدم فى نخاع الوردة .. بين الرؤيا والكابوس إبحار عكس التيار » ص ٢٢

أليست هذه الفقرة دفقة شعرية وشاعرية شديدة التكثيف ، وأليست الرواية ككل قصيدة طويلة انبثقت من قلب الفوضى . أظن أن محمود مدنى بداخله شاعر كبير قبل أن يكون كاتباً كبيراً – لقد استطاع أن يفجر ينابيع الشعر من أرض صلبة مثلت الأرضية التى تحرك فوقها هو وشخوصه وحكاياتهم وأحزانهم وتطلعاتهم . روح محمود مدنى الشاعرية تخللت كل كلمة وجملة فى الرواية.

ولكن ماذا لو استبدلنا كلمة الشعر بكلمة أدعى أنها أفضل وأدق وأكثر مرونة ورحابة واتساع



، أعنى كلمة « الجمال» كأن الكاتب يرى الجمال فى كافة الأشياء . وكأن الجمال هو فرحة ، بهجته. سروره ، جثته التى يبحث عنها هو وشخوصه . ما أصعب البحث عن الجمال بين الوردة وشوكها وبين الدم ونخاع الوردة وبين الحب والموت . وبين القهر والحرية وبين المرض والعافية وبين الصلابة والانهيار

ولكن ما الحيلة والجمال كامن فى الخوف والحزن والحيرة والحب والحقيقة وابتسامة الطفل وآهة الشيخ وتنهيدة الأم وفراق الأحبة وصعوبة الدخول فى جسد المحبوبة ، فى الحياة ذاتها .

وليس أدل على ذلك من هذا الحوار بين خالد وفريدة بعد فقد طفلها الأول وليد .

– تحبين البنات أم الأولاد ؟

– أحب من يحب الحياة.

ملف

"اعترافات" على الكامل

فاطمة ناعوت

"اعترافات" على الكامل ، تبدأ من نصف المسافة ، تنظر إلى البدايات بعين الحنين ، وبعين الخوف والتوجس ترمق ظلال النهايات البعيدة. ديوان جديد صدر عن "الدار العالمية للنشر" بعنوان "اعترافات" للشاعر والمترجم السوداني "على الكامل" صاحب الأغنية الشهيرة "زمن الملامح معكرة" ، التى لحنها الموسيقار السوداني مصطفى سيد أحمد،وغنيت فى كثير من الدول العربية . وقد بدأ تجربته الشعرية فى الثمانينيات بين الفصحى والدارجة السودانية ولم ينشر ديوانه الأول إلا هذا العام.

الديوان يدور فى فلك النوستالجيا ، بشقيها المعنوى والمادى. الحنين إلى الطفولة : حليب الأم، وحكايا الجدة التى صورتها تكسو الأمكنة ،الطفولة ،حيث السؤال حر.برىء من تبعة البحث عن إجابة ،فالاجابة قصر على الكبار وحدهم .والحنين إلى المكان :الكوخ والحقل وموسكو وباريس والمطارات والمحيطات التى عبر صفحتها بطائرته ، المكان القديم الذى نزله طفلا حين كان الطريق طريقا وحسب ، ممتداً بغير أطر ولانهايات هنا إذا غناء إنسان يعانى من فوبيا (الإجابة) وفوبيا (النهايات).

ويحاول الشاعر خداعنا في خاتمة الديوان حين يوحي إلينا أنه الباحث عن الحقيقة .فيقول " لعله كان من الضرورى/ أن تتبعثر الأحلام/ لأنفق وقتاً أبحث بين حطامها / فأجد قدراً يسيراً من الحقيقة". غير أنه لا يشتهي الوصول إلى الحقيقة لأن فيها موات الشاعر وانتهاء القصيدة.

الشاعر يحيا على الذكرى وحدها، تراوده الذكريات كل ليل ، فإن اقتنصها تعامل معها– ذهنياً–ليخرج القصيدة ، وإن راوغته وفرت من بين أصابعه، مضى في تجواله بين الأمكنة في رحلة فحص أوديسيوسية لا تنتهي ، وهذا وجه آخر للشعر . فيقول "اليوم :تغيب ، أتلهف تعود ، أفرح /أحتضنها، أكون / تخرج، أتقيأ / ثم أحاول كتابة نص جديد. أخاله هذا يتكلم عن الذكرى.

لعلنا نلمس ملمحاً من "الأجوار– فوبيا" يسبح بين أرجاء الديوان ، ليس بالمعنى المتعين المادى، أى الرهاب من الأماكن الواسعة ، لكن بالمغنى الفلسفى الوجودى ؛ أى الخوف من مرحلة النضوج والكبر التى تتسع فيها الرؤية والسؤال وتضيق عنها العبارة والأجوبة .هى إذا أجورا– فوبيا"زمانية، إن جاز القول.

الطفل داخل الشاعر حى لم يتحول بعد، ولا يريد، لأنه يدرك أن فى نضوجه المحنة . محنة البحث عن الحقيقة وفض لغز الوجود ، وفى ذلك النهاية . فيقول " لا أنتظر الإجابة../ .. أرض الله واسعة ، لكن زنزانتى كانت أكثر اتساعاً" هل هى زنزانة المكان أم الزمن أظنها الأخيرة.

الذات الشاعرة تهفو إلى البدايات فى قصيدة "خذينى للبداية يا فاطمة" ، فضلا عن العنوان الشارح يقول: أرضعينى مرة أخرى .." ثم ينهى بقوله " دثرينى فاطمة ، كى أعود كما بدأت " ونعلم أن فاطمة هى أمه . ثم يتكلم عن "أول قبلة ، أول الأحضان ، أول الأسماء، وآخر.فرحة " فالنهايات مقترنة بالحزن دائما . ولا يمكننا إرجاع تلك الحال إلىما يسميه الطب النفسى بالنكوص ، أو تبنى العودة إلى الماضى حيث الصبا والقوة، لكن ما يؤرق الشاعر هنا هم وجودى له علاقة بسؤال الحياة ذاتها . نجد مرادفات للمعنى ذاته داخل الديوان مثل" أخشى رحيل الظل ، خاتمة القصيدة ، أو ، أنا قصة لا تكتمل ". ولأنه يتوق للبداية ، نراه يعول كثيرا على دائرة

الحياة ، فيقول : " على شمس أعود إلى تراب ؟ أغرس نخلتى/ وأطير من رمل إلى طين" مما يذكرنا بطائر الفينيق ودورته السرمدية.

والذات الشاعرة تتوق إلى النقاء، الذى هو صنو للبدايات والولادة ، فنلمس كراهة اعتمار الأقنعة والتزييف الذى يتقنه البشر وحدهم ، ولا يعفى الشاعر نفسه من تلك الرذيلة ، التى نجت منها الطيور فيقول : "لا أحسد الطيور على أجنحتها/ أحسدها لأنها لا تغير أصواتها/ لا تبدل الملابس والأحذية كما أفعل " ، وربما أوقعه ذلك التوق فى شرك الحكمة أحياناً.

ونلمح الخوف من الليل / النهاية الذى يتكاثر فيه القضاة والساسة ، والأخطر، حيث تكثر الأسئلة ، ويبقى الأمل فى ولادة /بداية صبح جديد يخفت فيه صوت السؤال .فالشعر ينبت فى ثنايا الليل، والشعر سؤال لا يبحث عن إجابة ولا ينبغى له. هذا السؤال تتجمع خيوطه كلما أوغل الليل والظلام / النهاية. ولا يبقى سوى الرجاء فى نور جديد قد يحمل بعض الاجابة ، لكن الإجابة لا تأتى وإلا انتهت القصيدة . وتكتمل الدائرة من تحول الاجابة المرجوة إلى سؤال جديد يضيف خيطا حريريا آخر إلى الشرنقة التي تتعاظم تحمل الشاعر داخلها جنيناً . ويتنحى الشاعر ليفسح القول للطفل الرابض فيه والذى لا يعرف اليقين إلا فى حليب الأم.

البحث الدائم عن البدايات ، بداية الميلاد أو بداية خيط الشرنقة ، ثم متعة السعى بغير أمل فى الوصول، كل هذا ليس مجانياً ، ففى الوصول نهاية وعند النهاية تكون المعرفة التى قد تجيب عن سؤال الوجود، وهو مالا يطمح إليه الشاعر. ويذكرنا هذا بفكر المتصوفة الذى يقول : " الطريق لا الوصول".فيقول الشاعر: " لا يملؤنى أمل العبور للشط الآخر/ لكن لذة المغامرة تدفعنى للأمام" وهذا ما يؤكده أيضا فى إهدائه الذى صدر به الديوان "الطرقات ملاذى".

على المستوى الشكلى نلمح عدة ملامح وبعض ملاحظات على هذا الديوان:

-اللعب على الميتافيزيقى والاغراق فى المعنوى غير المتعين . وربما هذا ما أوقع الشاعر ، بطبيعة الحال . فى شرك المجاز القديم والاستعارات المستهلكة أو الأقوال السائرة من قبيل "أطبق الصمت- كيمياء اللغة- أسلم الروح- نوافذ الذاكرة- تسكنها الوحشة- مادت الأرض تحت قدمى .. وغيرها".

-مراودة الموسيقى الطافرة أحيانا للقصيدة ، وأرى هذا ملمحا طيباً يتفق وطبيعة هذا اللون من الشعر . وأزعم أن الشاعر لو اقتصرت تجربته على كتابة الشعر الحر لقدم الكثير والجميل ، فنرى الملمح الغنائى بالمعنيين : المضمونى والشكلى ،متجليا فى مثل هذا المقطع : " من زوج الرمل الرمادى الدخان/ من يهز النخل؟/ من يرث الغزالة؟/ ما كنت قبل لقائهم حذراً /ما عدت بعد لقائهم حذراً/ من حافة العمر إلى وجع الولادة / كان لون الفجر يغرى/ همسة الريح لثوب صبية/ صوت الحلى".

-اللعب على التناص، فنراه يقتبس أقوالا مأثورة بعينها أو آيات من القرآن مثل "الشمس تجرى لمستقر لها-البحر خلفى والعدو أمامى- أرض الله واسعة- تبت يدا أبى لهب وتب.. إلخ.

-الله عفية منسابة وقوية البناء، وتخلو من التقعير والاستغلاق .وتكاد تخلو من الأخطاء النحوية والصرفية اللهم إلا أخطاء قليلة ربما بسبب الجمع أو الطباعة ، مثل (أضاع سنينا، وصحتها (سين) بدون تنوين ،لأنها جمع منصوب والمرفوع منه" سنون"-وأيضا "كفين تصافحا على عجل، وصحتها "كفان تصافحتا" ،فالكف مؤنث ، ولا أدرى علام نصب الشاعر(كفين) وهى مبتدأ مرفوع؟ اللهم إلا إذا كان قد نصبها على ما يسؤونا وينوؤنا،حسب الفرزدق. وبطبيعة الحال عنوان الديوان الذى جاء " اعترافات وهى همزة وصل واجبة الحذف . وربما فى هذا الصدد أيضا يجوز أن أتكلم عن غياب التشكيل(التنضيد) عن الحروف ، وأنا ممن يرون وجوب تشكيل الشعر ، لأن الشعر بطبيعته يتجرأ على اللغة وقد يكسر أو يحور صياغتها المألوفة ، ولذا يتوجب وجود التشكيل ليميز بين مفردات الجملة فلا ينقطع حبل التواصل مع القارىء ، فمثلا يقول الشاعر "بوصلة فى القلب ، فلم أدر هل هى(بوصلة أو بوصلة) . لكن تلك الملاحظات لا تنفى ثراء تجربة هذا الشاعر وزخم اعترافاته.

"أرضعينى مرة أخرى /حليب الصبر والحب / هدهدينى كى أنام على الحصير كما عهدت/ تعبت من هذا الرحيل / سرقت صمتى الموانىء/ ضجة الآلات / برودة الأشياء ضيعت أحجيتى.

(بذرة الخلاص) لفرانسيس دينق: المقولات وأسئلة التاريخ

أ . ض *

توطئة :

منذ أخذت الرواية فى السودان ، توظف التاريخ فى إطار تحليلها للظاهرة الاجتماعية ، التى تشكل المحتوى السردى ، بأحداثه ودلالاته .. منذها أصبح التاريخ بعداً أساسياً فى الفضاءات التى تحيل ، الرواية إلى ملابساتها وبهذا المعنى كونت ملابسات التاريخ فى رواية « موسم الهجرة إلى الشمال » لعبقرى الرواية العربية ، الطيب صالح ، شخصية مصطفى سعيد ، كـ " "شخصية منبتة " .. ووسمت هذه الملابسات ، مستر سعيد ، بآثار عميقة ..

كما لم يكن التاريخ بعيداً عن " الغرباء" الذين حفلت بهم رواية " عصافير آخر أيام الخريف " لأحمد حمد الملك ، المحتشدة بحكايا الذاكرة الشعبية ، الناهضة فى الشفاهى والأسطورى والفانتازى .. وهى تبحث بين كل هذه العلاقات التى تربط (الغرباء) وتحكم نفاعلاتهم فى الجغرافيا التى يوجدون فيها ..

كذلك أولئك الرجال فى رواية " جابر الطوربيد" لمحمود محمد مدنى ، وماوسم علاقاتهم من

عنف وعنف مضاد !

وقد ارتبطت ملابسات التاريخ فى الرواية فى السودان ، برمزية " الغريب " / الوافد ..

وفكرة الغريب ، شهيرة فى التراث الأدبى الانسانى ، ونجدها قد توسعت فى السرديات العربية ، والسرد فى السودان بخاصة ، ربما لإرتباطها بإثواءات وجدانية عميقة ، فهى صنو " المنقذ " Deliverey، أو المخلص ، الذى حملت اسمه رواية دكتور فرانسيس دينق « بذرة الخلاص » .. ذلك المنتظر ، الذى ملأ الأرض عدلاً ، بعد أن ملئت جوراً !..

وهو مايمثله « فارس» (بطل) هذه الرواية (بذرة الخلاص) ، بكل ملابسات تاريخ جده (رزق) ، الذى استرق ولم يعد تاريخه وتواصله مع أسلافه سوى حنين بعيد ، أو حنين إلى حنين غامض !..

و(بذرة الخلاص) لم تقل عن (طائر الشؤم) رواية دكتور « دينق » الأولى وإثارة للاهتمام ، بالقول الروائى (الجنوبى) الصاعد فى السودان ، منذ عقد تسعينيات القرن الماضى ، بما مثلته هذه الرواية من حالة إلتباس فى إستكناه الخيط الفاصل بين مستوى (الحكاية) ، ومستوى (القول) .. ماأربك المتلقى أو القارئ ، فى تحديد الجنس الذى تنتمى إليه هذه (الحكاية) كما عبر الكثيرون .

ربما يأتى هذا الالتباس من هيمنة (الراوى / الكاتب) على شخصياته أو الشخصيات التى يروى عنها ، فى كل دقائق العلائق التى تربط بينها ، والقوانين التى تحكم وتصوغ أفعالها وردود أفعالها ، بما انسحبت هذه الهيمنة على التكنيك ، وتقنيات السرد ، والشكل عموماً .. فكان الزمن تعاقبياً ، كزمن الرواية الكلاسيكية ، والسرد حراً مباشراً ، يتغاضى عن فك التباس (الحكاية) ، التى تلتبس أكثر فأكثر فى (القول) ..

تشير يمنى العبد فى بحثها فى السرد الروائى (الراوى الموقع والشكل) إلى أن صعوبة التمييز بين الحكاية والقول ، تعود فى بنية الرواية الحديثة ، وفى جانب هام من هذه الصعوبة ، إلى تراجع الحكاية ، أو إلى كونها حكاية لها طابع التبدد .. وقبل البدء فى الحديث عن (بذرة الخلاص) واستراتيجياتها النصية ، نؤكد أن توطئتنا تنحصر فى السؤال المشروع : (لماذا لم يقم دكتور دينق ، بتوظيف الحقائق التاريخية المجردة ، عبر (الحيل) الروائية ، التى ترحل بها (الرواية) من حقل (الأنثروبولوجيا والتاريخ السياسى) ، إلى جنس (الرواية)؟! فاللعبة الفنية فى الرواية الحديثة تركز على القول (Discours) من حيث أنه الصياغة للحكاية ، أو إقامة بنيتها الروائية ، وبالتالى من حيث هو مجال التقنية ، وكيفية السرد أو شكله ، ويتراجع الاهتمام بالحكاية

من حيث هى فعل لأشخاص تربط بينهم علاقات وتحركهم حوافز ، تتحكم بنمو هذا الفعل ، وتقوده إلى عقدة فيه ، ومن ثم إلى حل لها ... فالرواية تأخذ راسمها بمقدار ماتهتم بالشكل والتكنيك كتجربة فريدة تسم النص .. تتوحد فيه ، ويشكلان معاً هذا الجنس القلق .. جنس الرواية ، ومن هنا ربما نغامر بالاستعانة ببعض المفاهيم المنهجية ، التى تنتمى لأدوات التحليل (تحليل الرواية)

* استراتيجية العنوان :

تنتمى رواية (بذرة الخلاص) لفرانسيس دينق ككتابة سردية إلى جنس الرواية التاريخية السياسية (هذا المزج بين الرواية التاريخية والسياسية من عند كاتب هذه الورقة) ، التى تقارب بين الواقع كما يتصوره الشخوص ، الذين هم فى المحصلة النهائية يمثلون تصورات فرانسيس دينق (كما أكد هو ذاته فى تقديمه لهذه الرواية) والتحليل الناهض فى المتخيل (فى بذرة الخلاص) .. فبذرة الخلاص ، ربطت بين التاريخ وأثره فى تشكيل الشخصيات ، على النحو الذى بدوا فيه .. يشير (أمبرتو إيكو) إلى وجود ثلاث طرق لسرد الماضى : الرومانسى Ro-mance أى الحكاية الخيالية وحكاية المغامرات العنيفة Swuchbuck والرواية التاريخية ، وعندما كتب أمبرتو ريكو روايته (اسم الوردة) The name The rose ، رأى أن الروايات التاريخية لاتقتصر على الأسباب الماضية للأحداث ، بل تتبع العملية التى مرت بها هذه الأسباب ، حتى بدأت ببطء فى إحداث آثارها .. وإذا كانت الرواية هى بحث فى هذا العالم المتفسخ « المسوس » خلال المشيرة المأساوية ل« رزق » ، الذى استرقت أمه عندما كانت حاملاً به ، كبديل لشقيقها رغيم القبيلة الأسير ، إلى أن يتم عزل« رزق » عنها ، الأمر الذى يؤدى إلى تشكيل ذكريات الاسترقاق والعبودية ، مسيرة حياة« رزق » ، ومن ثم حياة إبنته « إرادة » وحفيده « فارس » بطل هذه الرواية « بذرة الخلاص » « شخصية فارس خيالية محضة ، وكذا بقية أفراد أسرته ، لكن هذه الشخصيات جميعها ، إنما هى تجسيد للتطورات التى حدثت فى مفهوم الهوية / ص ٨ من الرواية » .. ومع أن هذه الكتابة ، كما يقول دكتور دينق « بعض فصولها خيالية وبعضها تركيبة بين الخيال والواقع (...) فبالرغم من ثبوت هذه الأحداث المرتبطة ببعض الشخصيات فى هذه القصة (...) تعبر عن حقيقة أساسية ، ترتكز عليها العوالم المختلفة ، التى يعيش فيها السودانيون عامة / ص ٨ من الرواية » إلا أن هذه الكتابة تأخذ طبيعتها الجدلية من موقعها بين الطرفين بمعنى أنها بقدر ماتستمد من الوحدة الجوهرية للبطل (فارس) والعالم المتمزق والقاهر الذى أنتجه (وهى الوحدة المفترضة فى كل الأشكال الملحمية) . تستمد من ناحية

أخرى من تمزقها القاهر (مع ملاحظة أن وحدة البطل ووجدة العالم ليست هى التى لاترتبط بمعايير الكاتب أو القارئ ، كما يؤكد لوسيان جولد مان ، وإنما تنتظم عالم الرواية ، وهى تختلف من رواية لأخرى ، نموذجاً لهذا الاختلاق (بذرة الخلاص) ذاتها .. ففارس العربى الأفريقى بطل هذه الرواية ، يتحرك بين إحداثيات النص ، تبعاً لقوانين التفسخ الذى يعترى العالم حوله ، ومايتمظهر من تردى الأوضاع السياسية . وأياً كان الأمر ، فان « لوكاتش » يعتقد تماماً ، أن الرواية بقدر ماهى إبداع خيالى بعالم متفسخ ، فإن هذا التجاوز ، لايمكن أن يكون أكثر من تجاوز متفسخ ومجرد ومفهومى ، لايمكن أن نلمسه بوصفه حقيقة مجسدة .. ومن هنا تكون الإستراتيجية النصية ، التى أراد « دينق» التعبير عنها ، عبر هذه الكتابة السردية ، هى ماأكد عليه فى المقدمة :(السؤال المهم عندى ، هو هل تعطى هذه القصة ، بإبرازها وجهتى النظر فى قضية السودان وتوضيحها الخرافة التى بنى عليها كل فريق فهمه للهوية السودانية ، هل تعطى فكرة عملية مغايرة ، أو نموذجاً مختلفا يتقارب من خلالها الطرفان / ص ٧ من الرواية) .. هذه الاستراتيجية النصية ليست ضرورية بالتأكيد عليها كتصور منطقى فى المقدمة ، بقدر ماهى ضرورية يتكشف عنها النصف ، ويفصح بها دون الحاجة لتأكيدها على النحو الذى جاءت به ..

فالرواية تنهض فى الخيال ، ولهذا السبب يصعب وضع مقولاتها فى الواقع ، فذاك شأن الفكر السياسى والعلوم ، ومن هنا توجهنا الإغواءات التى حملتها المقدمة ، ورغب دكتور دينق أن يوجه بها طرائق تفكيرنا فى تلقى النص ، لنراه من خلالها ، لا من خلاله كنص طرف فى علاقة من طرفين (النص والقارئ) بما يمثله الطرف الثانى (القارئ) من حالة متغيره عكس الطرف الأول : النص (ثابت) ، فمن التغيير فى الانسان والزمان والمكان الذى يعيش فيه ، يختلف تأويل هذا القارئ للنص (كذلك وفقاً لمرجعيات القارئ) .. ولذلك نجد أنفسنا هنا مضطرين للاكتفاء بما يقوله النص ، كما يبدو بصورة عامة ، وهو ما حسمت أمره المقدمة التى قال بها فرانسيس دنيق فى بداية هذه الرواية ، إذ عملت على مصادرة التأويل !..

وكما أسلفنا أن اندماج شخصية الكاتب فى الراوى أسهم فى حالة الالتباس بين مستوى الحكاية ومستوى القول فى « بذرة الخلاص » فهى ككل رواية تصوغ حكاية فتبينها قولا مميزاً ، لكن ينهض القول فى بذرة الخلاص متماهياً فى الحكاية ، بحيث يصبح الفصل بينهما تبديداً للاستراتيجية النصية ، التى تأسست عليها الحكاية / القول ، وبالتالى تبديداً للحكاية والقول معاً ! .. ويتأتى ذلك من صعوبة التمييز بين الحكاية والقول (نتيجة) لتماهى الخيالى فى حقائق التاريخ القريب بأسماء أماكنه شخصياته ومواقعهم والأحداث البارزة ، والإحالة هنا ليمنى العيد ..

" منذ الفترة التركية ١٨٢١ م حتى أبريل ١٩٨٥ م " والشخصيات التى لعبت دوراً مؤثراً ، كأدوار راسخة فى الأذهان ، بما تشكله من حضور عال للحكاية / القول. وهو زمن بلا شك طويل (الزمن الى تتحرك فيه الأحداث : ١٨٢١ – ١٩٨٥ م) . فبذرة الخلاص تعالج ملابسات هذه الفترة الطويلة ، براوى مهيمن وسرد حر مباشر وزمن تعاقبى ، ترتب على كل ذلك أن أخذت بعد الوثيقة التاريخية السياسية ذات الطابع الفكرى ، على حساب عمقها الفنى والتكنيكى..

إذن اعتمدت هذه القراءة إستهلالاً بالتوطئة ، جدلية التاريخ والدلالة كآليات تعمل فى البنية الحكائية ، محاولة إستنطاقها وسبر أغوارها ، وكشف كنه آليات عمل هذه البنى ، خلال العاطفى الاجتماعى ، أن المشكلة العاطفية ، مشكلة اجتماعية فى جوهرها " كما يقول غالى شكرى فى معنى المأساة فى الرواية العربية ، بالتالى المشكلة العاطفية ليست فردية ، كما أنها ليست شذوذاً أو إستثناءاً وإنما هى ظاهرة حقيقية فى المجتمع ، هى مشكلة اجتماعية بالمعنى الواسع العميق الذى يحتوى ويستوعب مختلف الطبقات وفئاتها المتنوعة وهى مشكلة اجتماعية فى طريق اتصالها الوثيق ببقية المشكلات التى يموج بها المجتمع .. فالبنية الروائية التى تنهض أحداث « بذرة الخلاص » فيها ، تنهض من موقع اجتماعى فى العاطفى ، كمحظور باكراهات الرق ، وإسقاطات نظام القيم والنظام الدلالى العربى ، الذى يفضل اللون الأبيض .. تتمظهر ملابسات هذا الموقع على المواقع الأخرى ، التى تمثلها البنى الحكائية الأخرى ، ابتداءً بملابسات زواج (العبد) رزق من حبيبته العربية (آمنة) مروراً بزواج حفيدته (إرادة)

والدة فارس ، المرفوضة من واقع ثقافى مغاير ، انتهاء بمسيرة فارس ، الحياتية ، التى حاول خلالها إحداث الانسجام بين هذه المواقع الثقافية المختلفة والنظم الاجتماعية المتباينة فى تكوينه النفسى والاجتماعى والفكرى .

ومن هنا تتعاطى هذه المواقع فى دلالاتها مع عنوان النص : بذرة الخلاص ،، كتعبير عن فعل التحرر « الخلاص » والخصب « البذرة » فطرفا العنوان ينهضان فى الاجتماعى ، يتحركان فى النص ، ويتسعان فى مدياته ، كآليات للدمج والتواصل والتماهى ، الذى نوياته « رزق / إرادة / فارس » المحاصرين بفكرة الفتاة القربان ، التى خلصت شعبها حتى يتمكن من عبور النهر العظيم ، هذه الفتاة التى تتماهى فى أم رزق ، التى قدمت قرباناً لأجل خلاص شقيقها من الأسر ، لأنه أمل شعبه ، إنها إرادة ذاتها ، التى تتمكن منها حكايا الأسلاف وأفكار المخلص التى يتشكل وفقاً لها فارس ، وهكذا تنطلق استراتيجية العنوان ، لتعمل نوياته فى متن النص ، وبالإحالة لغالى شكرى فى معنى المأساة فى الرواية العربية ، أن الأفكار الفنية الثلاث : الحلم والخيال والمستحيل

، من أكثر الأدوات التعبيرية ، قدرة على نسيج الأسطورة الرومانسية فالحلم الرومانسى ليس تفسيراً للأحداث ، أو تغييراً للمواقف ، وإنما هو تجسيد مواز لها ، أى أنها بمثابة المرآة « الحاضرة» لكل ما يدور فى العالم الرومانسى ، أن الحلم هنا من عناصر الواقع الرومانسى ، ومن هذا العاطفى ينهض أبطال الرواية ، حيث تشكل فكرة الزواج ، والخصب ، الخلاص ، بما هو ليس خلاصاً من العربى ، بالأفريقى النبيل ، بل فى ذلك الهجين الذى يمزق الوعى الملتبس ، ويفك إلتباسات التاريخ ، ويعيد الذاكرة المنفية إلى موقعها فى الذات المنتمية ، ان واجب كل سودانى أن يسأل نفسه : من نحن كشعب ، وأن يحدد فى ذهنه كل العوامل البناءة ، التى تقرب وتوحد بيننا جميعاً (...) كثيراً مانحاول أن نؤكد على عوامل جزئية فى هويتنا لاتعطى الحقيقة كلها (...) اذن لماذا تصر على نصف هوية لايعترف بلها العالم الخارجى ، وتقف مانعاً لبناء وحدتنا فى الداخل / ص ١٨٣ من الرواية إذن « بذرة الخلاص » ، هى قصة التوتر الفكرى والقلق الميتافيزيقى والأسئلة الحارقة المتعلقة بالهوية ، ومعاناة الانسان فى إسترداد الذاكرة والذات ، فرزق الذى تستهل به هذه الحكاية ، ولد فى الأسر « كانت أمه حبلى به عندما قرر قومها إستبدالها بشقيقها الأسير ..« بعد أن وضعت حملها « رزق » أنتزع منها ، فصار « منبتاً» أعيد إنتاجه فى « وسط عربى» وبتر رزق عن والدته ودلالات هذا البتر عن الجذور الثقافية والاجتماعية والنفسية ، بكل ما للبتر من محتوى تعسفى وقسرى وقهرى عنيف .. هذا الإحساس بالبتر هو ماجعل رزق يتفوق ويحاول فعل شئ يوازى عاله المفقود ، أو يتقاطع معه..

يتزوج رزق من آمنة التى تشكلت من موقع اجتماعى مشابه له « لون بشرتى كما ترى .. يختلف تماماً عن ألوان بقية أسرتى ، لدرجة يتعذر معها الحكم أنى من جنسهم وعنصرهم / ص ٣٥ من الرواية » ، فآمنة تعانى من كراهية أسرتها للونها الأسود والدها تحديداً ، أو هى تعتقد ذلك وهو مايدفعها للهروب ، بعد اكتشاف والدها لعلاقتها برزق ، وأثر مجابهة رزق له .. يتزوجان رغم أنف والدها الذى يتطلع إلى تزويجها من عربى أبيض اللون .. وهكذا – يجد رزق نفسه ممزقاً بين موقفين اجتماعيين ، والجنوبيين ينظرون إليه كعربى ، فهو « مندكور» تمت إعادة إنتاجه ، وأنبتت عن جذوره « سأل رزق نفسه ، لماذا يعتقدون أننى عربى ، فأنا دينكاوى أماً وأباً ، ولا أقل سواداً أو طولاً من أى واحد منهم ، فهل يعقل أن يكون لون بشرتى أو تقاطيع وجهى هى السبب / ص ٤٧ من الرواية » . ويتعرف رزق على تاريخه الشخصى عندما تشاء المصادفة أن يلتقى والدته التى تخبره بحقيقته وتحتضر مباشرة ، فيحمل معه حكايتها/ حكايته وأسطورة الجد المؤسس وروح الأسلاف منذ عبور « النهر العظيم » ، وتقديم القرابين لروح الفتاة الخالدة التى

تتماهى فيما حدث لوالدة رزق ، لتشكل بعد سنوات طويلة حياة إبنته " إرادة" ، وتصبح خلاصة تجربة التاريخ والأرض والإنسان ، كما يتمثلها فارس المخلص لشعبه، إبن إرادة ، كخلاصة للتجربة الإنسانية والبيولوجية في السودان « الهوية » ، ففارس الخليط من الدينكا والطور والنوبيين والعرب ، والذى تنسجم فيه كل هذه العناصر بمؤثراتها الثقافية والاجتماعية ، وقدراتها الخلاقة ، يمثل خلاصة القول الذى تأسست الحكاية عليه وتماهت فيه ..

* خاتمة :

هذه الحكاية / القول (بذ رة الخلاص) ، تمثل قصة الانفصام التى يعيشها عدد كبير من السودانيين ، كعرب وأفارقة فى آن ، وبقدر ماهى حالة فصامية ، بقدر ماهى مأساة اجتماعية تقف خلف التخلف الرهيب أحد عناصر هذا التخلف الرهيب ، تنحصر فى أشكال العلاقة الإنسانية ، بين الأفراد والطبقات والعصور ، ولكن مأساة الحضارة تتجاوز هذه الأسطورة وتتخطاها إلى معالم الوجود الإنسانى الأكبر فى كفاحه البطولى لإكتشاف سر الأسرار ، لإكتشاف معنى حياتنا ، كما يقول دكتور غالى شكرى وفى مسيرة البحث عن معنى لهذه الحياة يمضى رزق ومن بعده إرادة وفارس للإسهام فى الإجابة على أسئلة لانهائية هى لحمة الانفصام وأس الجرح فى الرواية والأزمة فى الواقع ، ولبنة الهاجس الذى يماسك عمرى ومفاصل الفشل السياسى والاجتماعى وإنهيار مشاريع التحديث والتنمية والتقدم وبناء الدولة الوطنية الحديثة فى السودان.

(*) هذا المقال ملخص لورقة تم تقديمها من قبل الكاتب فى ندوة مركز الدراسات السودانية / الخرطوم .. احتفاء بزيارة فرانسيس دينق للخرطوم فى العام ٢٠٠٢ م ، قدم الكاتب هذه الورقة ضمن أوراق أخرى تناولت فرانسيس دينق المفكر والسياسى والكاتب الروائى ، بقاعة اتحاد المصارف الخرطكوم ـ عنوان الندوة : « التنوع والوحدة الوطنية فى السودان ».

قصة

زمن البفرة والباباى

ثريا فرح يعقوب

عائدون .. عائدون .. ماخلاص .. أوقف ضرب النار .. المغنى " أنا وأخوى ملواك .. كل واحد قال .. مافى شمال بدون جنوب .. مافى جنوب بدون شمال.

الرئيس يذيع البيان رقم ٣،٢،١ .. عائدون .. تراصينا كشبه موتى .. نصف عراة .. حفاة .. فى مقطورات طويلة عيون زائغة تبحث بين الوجوه .. عن رفيق ضاع .. أو أين غاب.

فى جوانبها علقت أغطية من البلاستيك تحسباً للمطر .. ماذا يعتقدون أكنا نعيش داخل بيوت مسقوفة !! .. عائدون .. جائعون .. تائهون بدأت أصوات المحركات تنذر بالانطلاق صوب المدينة .. غطتنا سحابة ترابية حمراء .. شعورنا المغروزة .. كشجيرات فى صحراء قاحلة .. اكتسبت لوناً ترابياً .. اختلط سوادنا بترابنا .. عائدون .. عائدون .. تأرجحنا يمنة ويسرة علواً وهبوطاً .. تلاح على البعيد بياض .. كبياض أسناننا وحليب أبقارنا .. امتدت الرقاب .. وصلنا .. حمداً لله .. ياسلام .. لا أصدق .. المدينة .. المدرسة .. القطار .. العشاء .. الصبح .. المساء .. عمرى .. عمرنا .. عائدون .. عائدون خيام صغيرة وكبيرة مرقمة .. وزعت علينا أوراق مكتوب عليها رقم الخيمة والعدد..

– دى خيمة بتاعى

– دى بتاعى أنا .. أمشى بعيد هناك

– يازول أنا ماداير دشمان ما انت اطلع بس

– كدى جيبوا ورقة دى خلى إيتا أقرأ..

إيتا بقرأ شنو دى نمرة " ٥٠"

– بالله شوق زول =دى .. دى نمرة " ٥٠": كلن كدى أينوبره .. هنا دى " ٥٠" دى؟ ..

– معليش ياخوى كدى ورى ورأنا ٥٠ دى وين ؟ مر على الخيام موزعون ..

- كم نفر جوه خيمة دى؟
- خمسة ..
- ياو دى خمسة بطانية .. خمسة كباية .. خمسة صحن .. خمسة قماش ..
- وينو أكل ؟ ياناس أدو أكلو .. منو قال ادو بطانية
- أكل ده بعدين اسكت ساكت بس.

صوت أبواق سيارات أخرى .. وقف صوب المبنى الوحيد .. يسطع سقفه المعدنى مع ضوء الشمس .. رجال يحملون على ظهورهم جوالات " الأونقا " دقيق الذرة الشامية الصفراء .. صفائح زيوت .. " بالات " ملابس .. أدوات وقدوراً كبيرة .. وصغيرة .. لاأدرى لماذا أضحكنى وأنا انظر لهذه القدور المصنوعة من الألمنيوم .. كانت لى جارة شمالية .. عروسة .. حضرت لزوجها التاجر بالمدينة .. أنجبت ثلاثة أطفال بيننا .. وحملت فى الرابع .. طلبت من زوجها أن يسمح لها بالذهاب لأهلها ورؤية والديها ..

- عايزه أمك أنا حا أرسل أجيبها.

حضرت الأم وقامت بالسهر وخدمة ابنتها " النفساء"

- يأمى انت ماتخلى البنت الشغالة تساعدك ..
- يابتى أخير أسوى خدمتى براى ماقاعدين يفهموا حديثى ..

فى مرة قالت..

- يابت ناولينى " الحليلى" الصغيرى ديك..
- دى شنو هليلى صغيرى دى؟
- يابت بقولك الحليلى ..
- دى .. لا .. دى .. لا .. ياتو بقى ؟!
- دى ياها .. دى الحليلى الصغيرى ..
- شوق يمه دى بالله .. ماتقول جناكرزون !!..

ألا زلت بالمدينة ياجارتى .. عشر سنوات منذ رحيلنا وهروبنا من المدينة .. صوت (العتاله) قطع حبل أفكارى .. غناء يخرج من أفواههم .. أو لو كيون قوماى.

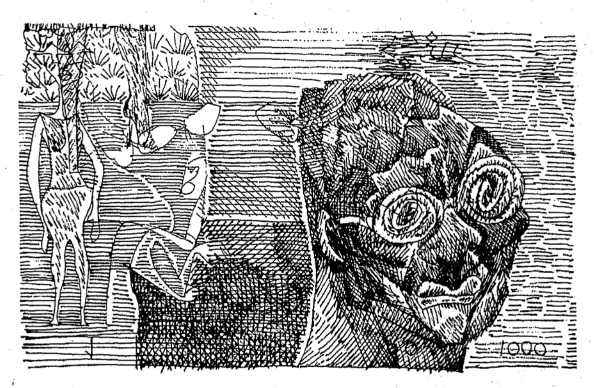
وجوه سوداء . تصبب العرق منها .. ليعطى مزحة زيتية.

عدى على خيمتنا موزع .. بسكويت .. مصنوع من دقيق القمح .. وعلب سردين .. وقطعة خبز.

- بكره صباح بدرى لازم تكونوا جاهزين لأنو مافى أكل بجيبوا لحدى مكان بتاك .. تسمع صوت صفاره .. تمشى نقيف فى الصف .. صف بتا " نسوان وعيال براو ورجال براو .. بعدين بليل كمان فى صف بتاع عشاء .. أيقظنا صوت " الصفاره " المتكرر.. بعدا" وقربا " .. أسرعنا .. وجدت نفسى على مسافة بعيدة من المرمى وبدا الزحف البطئ

وقطعة خبز ..

- بكره صباح بدرى لازم تكونوا جاهزين لأنو مافى أكل بجيبوا مكان بتاك .. تسمع صوت صفاره .. تمشى تقيف فى الصف .. صف بتا نسوان وعيال براو ورجال براو .. بعدن بليل كمان فى صف بتاع عشاء .. أيقظنا صوت " الصفارة " الطول المتكرر .. بعداً وقرباً .. أسرعنا .. وجدت نفسى على مسافة بعيده من



المرمى وبدأ الزحف البطئ ..

-٠ وصلنا ..؟

- شجر الحنا

- وصلنا ..؟

دخلت أحمل كل مواد الإغاثة .. الجبنة الدنماركى .. التونة الصينية .. الحليب الهولندى المجفف الدقيق الأمريكى . العائدون يأكلون ويشربون ليلاً .. يرقصون .. يقفون .. يأكلون .. يرقصون .. و.. يرقصون .. يهتفون .. تحيا منظمات التوطين .. فى ليلة لم يجدوا الرغبة فى الرقص .. تسلل العائدون نحو حكام الهيئات الدولية .. فى ليلة مقمرة جلسوا ينتظرون سماع " الصفارة " للعشاء .. طال الوقت .. بدأ الهمس والتحرك الفردى بين الخيام .. أكل مافى .. أكل مافى .. مجموعة نسائية تحمس للذهاب وسؤال المسئولين وعدن بخبر مفاده خلو المخازن .. حملوا أوانى الطبخ الألمونية الكبيرة " الكذرونات أو الحليلات .. لايهم .. يضربون عليها بعصى غليظة .. أطلقوا الزغاريد وبدأ الهتاف يخرج من الحناجر .. يسقط التوطين .. يسقط المتعهدين .. تسقط الهيئات الدولية .. الأرض أرضنا .. تحيا البفرة والباباى .. إتجهوا ناحية الساحة .. رقصوا .. غنوا .. شين شين أنا بقى شين شين .. مطر ضربوا أنا .. شمس حرقوا أنا .. أنا شين .. شين ..

بلد تاى .. وطن تاى

إيتا أبا .. أنا مالو

يتمايلون .. يتخبطون بأجسادهم وخبطاً على أعمدة الخيام .. صباحاً حملوا معاولهم فى اتجاه الوادى .. يتغنون .. بلد تاى وطن تاى .. تحيا البقرة والباباى.

شجراً نسير إلى ذاتنا

شعر

عثمان البشرى

طالت الشمس
أم الغصن الذى إستظللته ، مالت به الريح
فأفضى سره الزمن المفرق
بيننا حظاً فحظاً.
عهدى بك الأيام
سوف تعود ذاكرة الليالى
وينقضى عنا زمان الغائبين.
أترى نغيم مابداخلنا
للحظة!؟
فنحن ، سامرنا وميض الروح
سافرنا على ماء الحقيقة
وتعمدنا بروحينا .. خفافاً كالغزالات ،
رقصنا فوق تيه الكون ؛
إيراقاً
ويقظة..
للحياة مدارنا طيراً.
وللحرية الكبرى دم ، اللحظات
أطفالاً : تنادى الشمس
للخبز البسيط..
وللأحباء ،.
الذين إذا تعبنا فى الذهاب المر
أهدونا مناديل النعاس المصطفى..
فى الأرض مايدعو ، بأن نحيا لنحيا
أو نموت
فنحن لانغيم مت على الأرض
ولكنا نجملها
بما يرضى العصافير
وآراء الصغار

ملف

العـــودة

قصة

مصطفى قرنق

" أمادو ..؟ أمادو ..؟ أمادو ..؟

ماذا ؟

لماذا لاتحادثنى ؟

ماذا ؟

أمادو .. آمادو ؟

ها ..ها .

هل أنا فعلت أى شئ خطأ ؟

لا .. لا ..لاشئ

إذن لماذا تحادثنى ؟

تركتنى وحيداً

لم أستطع هل تريد أن تتحدث طول الليل ؟

أمادو أمادو .

أجبينى . قل شيئا؟

يبدو أنى كنت فى حاجة للمشى.

ألا تخاف المطر ؟

لا .. أحبه . أريده يغسلنى.

تغسل نفسك بمياه المطر.

نعم فى مياه المطر .

لأنك تشعر بذنب تريد أن تتطهر منه ؟

لا .. أنا نظيف ، وأحب أن أكون نظيفاً دائماً.

لا .. لا أصدقك ، منذ عدت من باريس لم تعد تشبه أمادو الذى كنا نعرفه

كل شئ تغير فيك : طريقة كلامك ، نظراتك ، طريقة مشيك ، كل شئ ، حتى طريقة تفكيرك .

لا .. لا .. أنا أمادو ، لا أزال ، لم يتغير فى شئ .. لكنى أحس بتعب .

لا . أنت لست متعبا ، أعرفك ، لقد تغيرت فى كل شئ . حتى قلبك تغير .

يارا .. أنت .

لقد نسيتنى ، نسيت قريتك . وأهلك . فى مدرستك فى باريس كنت لاتستطيع أن تذكر أن أمك امرأة سوداء عجوز سوداء ، تجلس فى

سوق كونيو كونيو هذا عيب .. أليس كذلك؟
يارا ، هذا عدلين لقد أخطأت فى حقى.
قلت الحق . أعرف ما أقول ، أيضاً فى باريس تعرفت على عدد كبير من البنات ، بنات بيض . أكثر جمالاً منى ، أليس كذلك.
يارا .. صدقينى أمادو لايفعل هذه الأشياء ، يارا أنا لاأزل أحب بلدى ، أحب شعبى وأهلى أحب أمى ، أحبك أنت.
قلت تحبنى ؟
- نعم ، أحبك .
لكنى سوداء يا أمادو ؟
لقد اعتدنا أن نلعب معاً تحت ضوء القمر ، نسبح فى النهر الصغير ، نأكل معا ، كنت أعاقب الأشرار الصغار الذين يتحرشون بك ، تحت الشجرة الكبيرة، فى حديقة القرية ، ألا تذكرين ذلك يا يارا ؟
- نعم أذكر يا أمادو.
تلك أيام جميلة ، لاتنسى.
نعم ، بكل تأكيد ، ياأمادو "
نعم .
أمادو ؟ صف لى باريس ، ماهى ؟ مدينة كبيرة .. صحيح ؟ أتمنى زيارتها.
نعم ، يارا - باريس مدينة كبيرة ، كبيرة جداً ، الناس هناك من كل مكان ، سكانها خليط ، لاتمييز بين الأسود والأبيض ، كل الناس تعمل معا ، لافرق بين رجل وامرأة فى الشوارع بعض الناس تسرع فى مشيها صورة باريس صدمتنى فى اللحظات الأولى لوصولى لها ، الشوارع كبيرة وواسعة لتسع كل سيارات العالم ، المبانى عالية وجميلة لكنها ضخمة وعالية ، باريس مدينة جميلة ، كل شئ فيها منظم ليجذب الناس من كل أركان الدنيا ، الناس تتعايش مع بعضها دون تمييز فى اللون ، كأنها بدون لون ، هل تستطيعين تخيل ذلك ؟ هل تتخيلين أناساً دون لون على الإطلاق ، هذه هى باريس ، يمكنك أن تقرأ ، يمكنك أن تكتب ، أن تعمل ، أن تلعب ، أن ترقص ، أن تمتع نفسك بكل شئ دون تدخل من أحد - هذه هى باريس ، جنة الله فى أوربا.
هذه الأشياء كلها تمتلكنى فى البداية ، عند وصولى لباريس . لكن بعد الصدمة الأولى هذه استعدت وعيى وتوازنى ، فاستطعت أن أتعرف على الوجه الآخر للمدينة - باريس مدينة باردة ، دائماً ، معظم أيام السنة - كل واحد يعيش وحده ، ليس هناك علاقات اجتماعية لاأصدقاء أو معارف ، حتى العلاقات الأسرية ليس لها وجود فعلى ، كل واحد يشعر بالدفء مع نفسه ، هذه هى باريس.
فى المساء تسبح المدينة فى بحر من نور ، بعض المكاتب تعمل فى الليل ، عمل ليلى ، هناك دور سينما كثيرة ، هناك أيضاً مسارح ، أندية ليلية كثيرة ، أماكن اللهو والترويح عن النفس ، أيضاً كثيرة : عروض مجانية ، أفلام جنسية ، مجتمعات تحت الأرض ، عصابات سرقة ونهب ، مدمنو الخمور ، قتلة وسفاحين ، متسولين ، عاهدان ، و ... و .... و.... نعم صفوف من البنات الجميلات ينتظرن فى الشوارع

لاصطياد الرجال ، نساء من كل الأعمار ، حتى بنات المدارس تقف فى الشوارع لهذا الهدف ، نعم ، هذه هى باريس مركز العلم والحضارة ، أرض المعرفة والفنون والذوق الرفيع ، أرض العلوم والحضارة . نعم هذه هى باريس اليوم ، كل شئ فى واحد ، كل شئ الباريسيون البيض والسود شئ واحد ، كل شئ فى واحد ، كل شئ الباريسيون البيض والسود شئ واحد ، لاتمييز يارا لو أعطونى كل باريس هذه مقابل قطية أمى الصغيرة ، لما قبلت.

أمادو . لقد أعجبتنى ، أعجبتنى.

هذا هو وطنى ، بلادى ، بأرضها وأنهارها ، وأشجارها وجبالها ، هذا هو شعبى ، أهلى ، كل شئ هذا أحبه ، وأريد أن يقف معى الآخرون .. لمساعدة أهلنا وشعبنا لنبنى بلادنا ، هذا هو مايشغلنى الآن ولاشئ غيره يايارا .

أنت قوى ، أقوى من جذور هذه الأشجار ، لا أستطيع أن أعبر لك عن مشاعرى كما فعلت أنت ، لكن أشعر أنك ستعمل عملاً طيباً كثيراً وكبيراً ، نعم أمادو .. هذا ما أشعر به . لذلك أحبك ، أحبك ، أحبك.

هذا جميل .

هل تحب المطر

نعم ، أحبه

ألا تخاف منه.

لا ، على الإطلاق

لأنك تشعر بذنب تريد أن تتطير منه ؟

لا أنا نظيف واحب أن أكون نظيفاً دائماً

كنا مرة كاللبن والعسل

لازلنا كذلك ، ياصاحبة الأسنان البيضاء.

لازلنا كذلك ؟ ياصاحب العيون المتوهجة ؟

نعم لازلنا كذلك

أحب المطر أحبه كثيراً.

ملف

وقفة على براثن الزمن اللامألوف

شعر

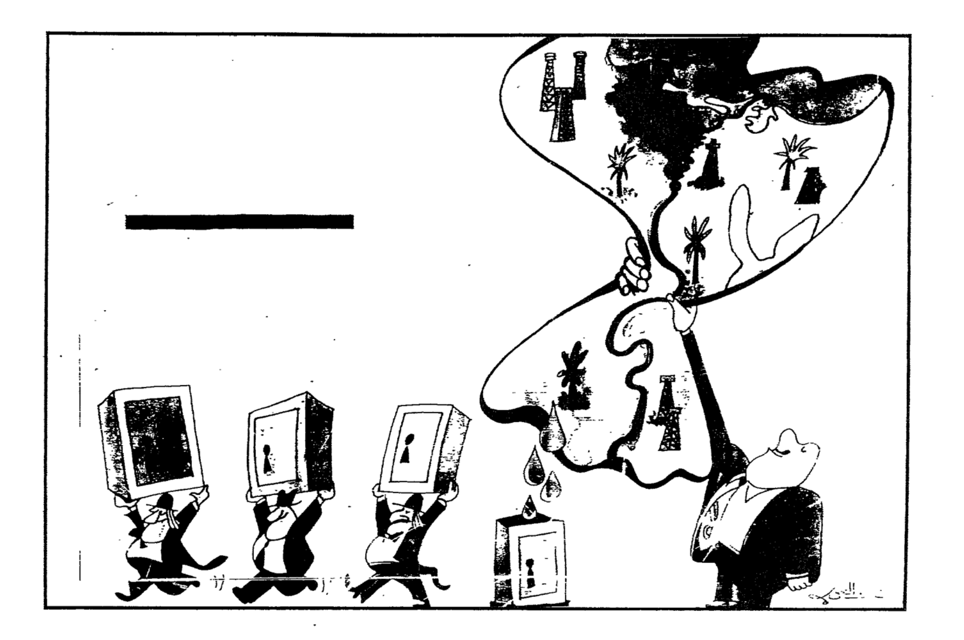
السمؤال محمد الحسن

ليس إلا أريحية الانتماء للصنوبر
للصنوبر مهجة تعتنق الرحيل
للرحيل أنا
وأنا أرض أممت حزن هذا العالم الهمجى
فكت وثاق العشق بالشط
فانذلق الصهيل
ليس إلا الرائعين تمرنوا على ضنك النهار
تجزأت أوصالهم .. صلبوا
ومافتئ النبيل هو النبيل
حــزن يحــتل روح الأرض يخـتــرع النســاء
مواطنا
وحل على الوقت اندلق
فامتعض الصفصاف والورق البرى
نادينا ما رد
أصدانا ماصد
واعمورية
تجثو على اللبن المراق مدائن الأسفلت
والوجع الثقيل
ذكراك يا أرض أنها قوافل الكاكاو تبـتكر
التآلف
تأتلف فيك المساءات المعتقة بالخمور
تبتهج كل الأزقة
تنطفئ برهة الأزقة
يندمل فجأة الحضور



للحزن فيك اعتمال الشمس فى أوردة النبات
مجبولا على فرح البنات العابرات
المترعات بالشذى
والمدى تفاحة ممنوعة فك اشتباكها بالخطأ
احتاج آدم من جديد
احتاج أن أدخل فى المدى
امتطى خصر حبيبتى حتى مشارف قريتى
من أطفأ هذه القرية فى جسدى
من أفقأ الإحساس فى الزبد
واكَبِدَى
أى المسافة بينى بين المذبحة
مذبوح لكن رأسى لم يقع
أى العلاقة بينى بين المجرحة

مجروح بيد أن الجرح لم يهادن مرة
ما ذاق طعم التنازل ما ركع
طوبى له
للفراشات يرفضن الختان
يقسمن أن الله ما جز البنفسج
اقتطع جسد القصائد ..
صوت :
وطنى توضأ من نشيج العمر التزم الركوض
عيناك أم تلك التى باعتنى للغرباء
زجتنى فى تجاويف السكوت
صوت ثان :
الصنوبر أمراه جاءت فى اتصالك بالبحر
فعلام ترحل فى الشجن
ظلنى يوم لا ظل إلا ظلك ياوطن



على قمر أعود إلى تراب

شـــعر

على الكـامل

على شمس أعود إلى تراب
أغرس نخلتى
وأطير من رمل
إلى طين
إلى بعض الكتابة.
لم يكن صوتى فقيرا
أو رماديا كسجنى.....
لكننى أخشى رحيل الظل ..
خاتمة القصيد.
حدثونى مرة عن ألف باب
وأنا أحاول باب أمى
أحصى عيون المخبرين
وجوه الراحلين
ثم أنهض راحلا وحدى
إلى ظل بعيد
سفر على عجل ، أنا
رحلة لاتنتهى ....
حقائبى ، زبد على بحر
رملاً تراقصه الرياح
سفر على مهل ، أنا
قصة لاتكتمل
صوت يفض بكارة الطرقات
يمنحها صغارا أشقياء



هل اللغة العربية لغة مقدسة ؟

شريف الشوباشى

تقديم

أثارت دعوة الكاتب شريف الشوباشى فى كتابه « لتحيا اللغة العربية ، يسقط سيبويه » حواراً ساخناً فى الحياة الثقافية المصرية ، مازالت أصداؤه مترددة وسجاله مفتوحاً .

فقد هاج عليه « حراس الضاد » متهمين الكاتب والكتاب بالسعى إلى تدمير اللغة العربية ومن ثم إلغاء « هويتنا » العربية ، تنفيذاً لمؤامرات خارجية وخطط استعمارية أجنبية.

أما أنصار التجديد والتقدم فقد أيدوه فى دعوته ، ذاهبين إلى أن اللغة العربية ملك لأهلها - كما قال طه حسين - وأن واجبنا تجاهها هو تطويرها لمسايرة العصر ، رافضين الربط المغلوط الذى يقيمه التقليديون بين اللغة العربية التى يتكلم بها الناس (العرب) وبين القرآن الكريم ، بهدف مصادرة أى تطوير أو تجديد أو « مساس » باللغة (ومن ثم المصالح).

ومساهمة من « أدب ونقد » فى هذا السجال الحى (الذى يتعدى طابعه اللغوى إلى رمز لمعركة سياسية فكرية راهنة) ننشر ، هنا ، فصلاً من أهم فصول الكتاب بعنوان « هل لغتنا العربية مقدسة ؟ » لنفتح حوله حواراً رصيناً جاداً لمن يريد السجال الرفيق . وكما ننشره تحية لجهد ذلك الكاتب الشجاع فى هذه القضية الحساسة الشائكة.

« ح. س »

من المؤكد أن اللغة العربية تدين باستمرار وجودها حتى بداية القرن الحادى والعشرين للقرآن الكريم ، فلولا القرآن لما ظلت العربية لغة متماسكة يتحدث بها أكثر من ٢٧٠ مليوناً من البشر فى العالم أجمع .

ومن هنا فإن علاقة اللغة بالدين من أخطر القضايا وأكثرها حساسية ، وقد أسهمت بعض الأفكار الجامدة التى تقف بالمرصاد فى وجه أى تطور إلى تحنيط اللغة وعزلها عن مجاراة العصر . وتصب هذه الأفكار فى قالب واحد وهو الربط المباشر بين العربية والدين.

ويزعم أصحاب هذه الأفكار أن العربية ليست فقط اللغة التى نزل بها القرآن ، ولكنها لغة الدين ذاته وبالتالى فهى محاطة بقدسية خاصة ترفعها إلى مرتبة تجعل المساس بها نوعا من أنواع الكفر . ومن هذا المنطق ظهرت نظرية تصف اللغة العربية بأنها لغة « توفيقية » أى أنها منزلة من السماء وبالتالى فهى متوقفة بجوهرها عن أى إضافة أو حذف أو تعديل بيد البشر.

وفى مواجهة هذا التيار ظهرت نظرية أخرى ساندها أصحاب العقل تقول إن العربية مثلها مثل باقى لغات العالم هى لغة « اصطلاحية » أى أن الناس اصطلحوا على كلمات ومعان من واقع ثقافتهم وتجاربهم المتراكمة ووضعوا قواعد لضبط لغتهم.

وفكرة قدسية اللغة وانتمائها إلى عالم يسمو فوق مستوى عالم الإنسان قديمة قدم التاريخ . فالمصريون فى عصر الفراعنة كانوا يؤمنون بالإلة تحت رب الحكمة والكتابة ، وكانت اللغة المصرية القديمة تكتب بخطوط ثلاثة هى الهيروغليفية والهيراطيقية وظهرتا فى توقيت واحد تقريبا نحو ٣٢٠٠ قبل الميلاد ، ثم ظهرت الديموطيقية فى نحو القرن السابع

قبل الميلاد.

وكان أهل مصر يعتبرون كل هذه الخطوط واللغة نفسها هابطة من السماء وأنها هبة من الآلهة . وكان المصرى يرمز إلى اللغة بتعبير مدو نتر ومعناها كلام الآلهة . وكانت القناعة الراسخة هى أن الإنسان لاعلاقة له باللغة ولم يخترعها ولم تتطور أو تتبلور ولكنها هبطت من القوى الفوقية جاهزة للاستعمال دون تغيير أو تبديل.

ومن المؤكد أن كهنة آمون وحاشية فرعون ساعدوا على ترويج هذا الاعتقاد . وكان الهدف هو تكريس الكهنوت المسيطر على عقول أبناء الشعب البسطاء وإجبارهم على تبجيل اللغة ، ومن ثم تبجيل الطبقة العليا المكونة من الكهنة وحاشية فرعون الذين يعرفون أسرارها دون غيرهم ، والخوف منهم واعتبارهم حملة المعرفة المطلقة والوحيدة على وجه الأرض.

وفى سومر التى كانت تقع فى جنوب بلاد مابين النهرين (العراق حاليا) والتى ظهرت فيها حضارة شبه متزامنة مع بداية الحضارة المصرية ، كان الشعب يؤمن هو الآخر بأن اللغة السومرية مقدسة.

ويختلف العلماء إلى الآن حول الحضارة التى ظهرت فيها الكتابة أولا أهى مصر أم سومر . لكن المؤكد أن الحضارة المصرية كانت أكثر تطورا ونضجا وتركت آثارا مازالت تبهر الإنسانية.

وأيا كان الأمر فان السومريين كانوا مقتنعين تمام الاقتناع بأن الآلهة قد منت عليهم بلغة يتحدثون ويكتبون بها ، وأنه لولا إحسان الالهة عليهم لما استطاعوا الكتابة ولا التفاهم فيما بينهم.

وهناك حضارات أخرى قديمة ظنت كل منها أن لغتها نزلت من السماء وأنها ليست من وضع الإنسان الذى يستخدمها . فالذين روجوا لفكرة قدسية اللغة العربية لم يأتوا بجديد ولكنهم ساروا على نهج العديد من الحضارات القديمة.

***

وكل هذه الأفكار حول قدسية اللغة لا أصل لها فى القرآن ولا فى السنة . فهل يفهم من

أى كلمة فى القرآن أو السنة أن العرب هم أفضل الشعوب ؟ وهل يفهم من أى كلمة فى القرآن أو السنة أن العربية هى أفضل اللغات ؟ وهل هناك أية إشارة إلى أنه يتحتم على جميع الناس تعلم اللغة العربية ؟

فالقرآن نزل بالعربية حتى يفهمه أهل الجزيرة العربية التى هبط الوحى على أشرف زبنائها وهو سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم . واستخدم القرآن الكلمات والتراكيب المفهومة من أبناء هذا العصر وهذه البقعة من الأرض ، والذين آلت إليهم مسئولية نشر الرسالة ، وهو ما فعلوه بأمانة بعد الرسول صلى الله عليه وسلم فى عصر الخلفاء الراشدين ثم الأمويين ثم العباسيين في عصرهم الأول . والقرآن نزل لكل أبناء البشر فى كل بقعة من بقاع الأرض . لكنه هبط فى مكان وزمان محددين فكان لابد من أن يفهمه العرب أولا . يفهمونه باللغة التى يعرفونها وبأمثلة من البيئة التى يعيشون فيها .

فجاءت أمثلة القرآن بالبقرة والناقة والصحراء وغير ذلك . وكان من الممكن أن يعطى القرآن أمثلة بالطائرة والأقمار الصناعية وناطحات السحاب مثلا . لكن أهل الجزيرة فى ذلك العصر كانوا سيعجزون عن إدراك معنى هذه الأمثلة فينتفى الغرض الأول من التنزيل ، وهو استيعابهم لمعانى القرآن وإيمانهم به . ولو نزل القرآن باللغة الآرامية مثلا لما فهم معانيه أهل مكة والجزيرة.

والقول بأن العربية لغة « توفيقية » أى منزلة من السماء ، وبالتالى فهى لغة مقدسة لايجوز المساس بها ، هو قول يناقض فى رأيى صحيح الدين الإسلامى . فلو كانت العربية مقدسة وتسمو فوق كل لغات العالم لكان العرب قادرين من خلال استخدام هذه اللغة البلوغ إلى مابلغه القرآن من إعجاز . فالعرب فى عصر الدعوة كانوا متمكنين من العربية تمكنا مدهشا ، وكان بينهم ملوك البلاغة والبيان من فطاحل الشعراء والرواة . وقد تحداهم القرآن فى أكثر من آية أن يأتوا بآية واحدة مشابه لكلام الله فعجزوا عن ذلك.

فقال تعالى :

" وإن كنتم فى ريب مما نزلنا على عبدنا فأتوا بسورة من مثله " (البقرة ٢٢)

" أم يقولون افتراه قل فأتوا بسورة مثله " (يونس ٣٨) .

" أم يقولون افتراه قل فأتوا بعشر سور مثله " (هود ١٣)

ولو كانت العربية مقدسة فما الذى أعجزهم ؟ لو كانت اللغة مقدسة وهابطة من السماء لكان الإعجاز فى ذاتها ، ولكان العرب قادرين بالتالى على الإتيان بمثل ماجاء بالقرآن . لكنهم فشلوا فشلا ذريعا . فالإعجاز إذاً فى القرآن وليس فى اللغة.

وقد وقعت معجزات ذكرها القرآن من أهمها قصة عصا موسى ، التى التهمت ماجاء به سحرة فرعون . فهل يمكن أن نعتبر عصا موسى مقدسة ، وأن كل عصا فى الدنيا تنسحب عليها صفة القداسة ؟ بالتأكيد لا ، فعصا موسى كانت مجرد أداة لمعجزة أرادها الخالق . لكن المعجزة ليست فى ذاتها . كذلك فقد كانت العربية أداة لمعجزة القرآن.

وقد أدرك العرب منذ البداية أن القرآن ، وإن كان بالعربية ، إلا أنه ليس من لغتهم وكانوا يقولون : ليس بنثر وليس بشعر . وقال أنيس الغفارى وهو شقيق أبو ذر : عرضت القرآن على السجع والشعر والنظم والنثر ، فلم يوافق شيئا من طرق كلام العرب.

هذا مع أن القرآن استخدم المفردات المعروفة لأى عربى فى البادية آنذاك وكان مفهوما تماما للجميع . لكنه جاء بشئ غير موجود فى اللغة ولم يستطع أحد تقليده وقتها أو بعد ذلك.

وكل هذا يؤكد لنا إن الإعجاز ليس فى اللغة العربية وإنما فى القرآن وحده . فكيف نقول إن العربية لغة مقدسة ؟ ومحاولة إحلال الإعجاز القرآنى فى اللغة التى نزل بها هو خلط لايسانده المنطق ولاصحيح فهم الدين . لقد نزل الدين الاسلامى لكل البشر فى كل مكان وزمان . وكان من الممكن أن يتنزل بالتالى بلغة غير العربية . وكان إعجازه عندئذ سينبع من ذاته وليس من اللغة التى نزل بها.

ولو كانت العربية لغة مقدسة لكان الدين الإسلامى للعرب وحدهم وللذين يجيدون لغة الضاد دون غيرهم من البشر . وهذا يناقض صلب الدين الإسلامى الحنيف . ولو كانت العربية مقدسة فإن من لايفهمها لايكون مسلما كامل الإسلام والإيمان.

وهذه الفرضية تخرج من زمرة المسلمين الغالبية العظمى من الشعوب الإسلامية ، كما أنها إجحاف لمئات الملايين من المسلمين الذين لايجيدون العربية .



فقد دخل الإسلام فى حياة الرسول صلى الله على وسلم أناس لايعرفون العربية فتقبلهم النبى دون أن يثير مشكلة اللغة وعجزهم عن فهمها . بل إن الرسول صلى الله عليه وسلم كان يعتبر هؤلاء مسلمين على درجة متساوية مع العرب الناطقين بالضاد . ويقول الحديث : « لافضل لعربى على أعجمى إلا بالتقوى » ، ولم يقل بالنسب أو العرق أو بمعرفة اللغة . ولو كان الرسول صلى الله عليه وسلم يرى فى العربية لغة مقدسة منزلة من السماء لكان من المنطقى أن يعتبر من يتحدث لغة أخرى كافرا وعاصيا لأوامر الله ، ولكان العربى فى هذه الحالة فوق كل البشر لأنه يتحدث اللغة المقدسة.

ولو كان صحيحا مايقذف به البعض فى وجوهنا من قدسية اللغة العربية لرفض رسول صلى الله عليه وسلم ، وهو أدرى بمشيئة الخالق ، أن تترجم معانى القرآن إلى أى لغة أخرى . وهناك رواية معروفة تناقض ذلك حول سؤال سلمان الفارسى عن أبناء جنسه الذين لايفهمون العربية : هل يترجم لهم القرآن أم لا . وكان سلمان متحرجا من ذلك فاستفتى الرسول صلى الله عليه وسلم وأجابه محمد صلى الله عليه وسلم بأن عليه أن يترجم لهم معانى القرآن بلغتهم حتى يفهموه.

ولو كانت العربية لغة مقدسة لابد لكل مسلم من إجادتها كشرط مسبق لدخوله الإسلام ولاكتمال إيمانه ، لفرضها الرسول صلى الله عليه وسلم على غير العرب . وهو مالم يحدث . ولو فعل الرسول صلى الله عليه وسلم ذلك لانحصرت الدعوة فى العرب وحدهم وانتفى بالتالى الغرض الأساسى منها . لكن الرسول صلى الله عليه وسلم كان يدرك تماما أن اللغة ماهى إلا أداة لتوصيل الرسالة السماوية إلى بنى البشر ، وحرمان الفرس أو غيرهم من فهم معانى القرآن يجعل الإسلام دين الخاصة كما هو الحال بالنسبة للديانة اليهودية . فاليهود لايسعون إلى نشر دينهم بل يتحفظون على أى شخص راغب فى اعتناق اليهودية.

وهذا عكس منطق الإسلام الذى كان الرسول صلى الله عليه وسلم أمينا عليه فسمح لسلمان أن يترجم معانى الآيات إلى الفارسية.

***

وبعد انتشار الدين الحنيف بسطت الدولة الإسلامية نفوذها على أراض شاسعة تغطى

أجزاء كبيرة من آسيا وإفريقيا وأوروبا : وقد تبنت بعض شعوب هذه البلدان اللغة العربية كمصر والشام والعراق ودول المغرب العربى . لكن غالبية الشعوب التى دخلها الإسلام ظلت متمسكة بلغاتها الأصلية . وهذا الذى يفسر أن غالبية المسلمين اليوم لايجيدون العربية . ولم تخطر على بال الفاتحين العرب فكرة فرض العربية على الشعوب التى خضعت لدولتهم ، وهذا دليل على أن فكرة قدسية اللغة لم تكن مسيطرة على الأذهان فى العصور الأولى للدولة الإسلامية.

واليوم فإن غالبية المسلمين فى الأرض لايعرفون العربية . ومع ذلك فإنه لايمكن التشكيك فى إسلامهم وفى صحة إيمانهم . بل إن نسبة المسلمين غير العرب أكبر كثيرا من نسبة العرب المسلمين، فحسب آخر التقديرات هناك اليوم فى العالم ١٫٢٥ مليار مسلم فى حين أنه لايوجد أكثر من ٢٤٠ مليون عربى تعد العربية لغتهم الأم ، من بينهم أكثر من عشرة ملايين من غير المسلمين . أى أن نسبة المسلمين الذين تعد العربية لغتهم الأم تمثل ١٩٫٢٪ من مجموع مسلمى العالم.

وبحسبة بسيطة فإن ٨١٪ من المسلمين لايعرفون اللغة العربية التى نعتبرها نحن العرب الركن الأساسى للدين . لكن هذه النسبة لاتمثل الواقع اللغوى العربى . فالإحصائيات تدل على أن نسبة الأمية فى العالم العربى تصل إلى نحو ٥٠٪ . ومعنى هذا أن نسبة المسلمين الذين يجيدون اللغة الفصحى ٩٫٦٪ ، أى أن أكثر من ٩٠٪ من المسلمين يجهلون اللغة الفصحى . التى نعتبرها نحن العرب الركن الأساسى للدين . كذلك فهناك فقهاء تعمقوا فى الدين وهم لايجيدون العربية إجادة حقيقية مثل أبى الأعلى المودودى والخمينى ،حتى وإن كنا لانتفق معهما فى نظرتهما إلى الدين ، وغيرهم كثيرون.

وبالتالى فإن الربط بين الدين واللغة له حدود ولايمكن أن يكون ربطا مطلقا . وهناك فى أندونيسيا وماليزيا والهند وإفريقيا وغيرهم مئات الملايين من المسلمين الذين لايمكن التشكيك فى تقواهم وفى صدق إيمانهم، لكنهم لايعرفون من العربية سوى بضع آيات قصار يحفظونها عن ظهر قلب وكثيرا مالايفهمون معناها بدقة . وفى مسابقات تلاوة القرآن الكريم يفاجأ كبار الشيوخ من العرب بشباب من بلاد إسلامية غير عربية يقرأون القرآن

دون أقل خطأ وبنطق جميل ، لكنهم عندما يتحدثون إليهم بالعربية لايفهم هؤلاء الشباب شيئا ويلجأون إلى مترجم للتفاهم مع الأساتذة الممتحنين.

وقد مررت بتجربة شخصية زادت اقتناعي بذلك عندما أشرفت في باريس على عدد مجلة رسالة اليونسكو، والذى تم تخصيصه بالكامل للإسلام عام ١٩٨٠ بمناسبة مرور ١٤٠٠ عام على الهجرة النبوية . وقد طلبت بهذه المناسبة من الأستاذ حميد الله ، وهو هندى الجنسية ومن كبار المتخصصين فى الإسلام ، كتابة مقال لإدراجه بالمجلة . ولهذا الرجل ترجمة شهيرة لمعانى القرآن باللغة الفرنسية. ولم أكد أصدق أن هذا العالم الكبير فى شئون الإسلام لايستطيع فهم العربية ، وسألته كيف ترجم القرآن فقال إنه يعرف القواعد الأساسية للغة واستعان بكل الترجمات السابقة للقرآن بعدة لغات ، وفى العديد من البلاد الإسلامية يوجد حفظة للقرآن الكريم قادرون على ترتيله أو تلاوته دون أدنى خطأ . لكن المفارقة أن الغالبية الساحقة لهؤلاء لايفهمون معنى مايقرأون . وقد سألت بعضهم فى هذا فقالوا إنهم يفهمون المعنى الإجمالى لكل آية نظرا ، لأنها مترجمة بلغاتهم ، لكنهم عاجزون تماما عن فهم الكلمات ولا المفردات العربية التى تتشكل منها آيات الكتاب الكريم .

فالقول بأن كل المسلمين يجيدون العربية هو قول زائف يروج له بعض الذين يدافعون عن نظرية قدسية اللغة العربية . ولم يبدأ منطق تقديس اللغة ورفعها إلى مستوى المحرمات التى لايجوز المساس بها فى الظهور إلا بعد وفاة الرسول صلى الله عليه وسلم بسنوات طويلة. وكان الدافع وراء هذا المنطق البعيد عما جاء به محمد صلى الله عليه وسلم هو المزايدة والغلو فى كل شئ.

ومن المؤكد أن عرب الجزيرة كانوا مؤهلين نفسيا لتقبّل فكرة قدسية اللغة . فالهالة التى كانوا يحيطون بها اللغة والبيان وأهميتهما المحورية لديهم فى الجاهلية وعصور الإسلام الأولى لعبت دورا كبيرا فى تثبيت فكرة قدسية اللغة . ويدل ماوصل إلينا من الشعر الجاهلى أن أعلى الفضائل في سلم أولويات العرب آنذاك تنبع من مصدرين :" الأول هو الشجاعة والفروسية والثانى هو الفصاحة.

وكانت صفات الشجاعة والبطولة قاسما مشتركا أعظم مع غالبية، إن لم يكن كل،

المجتمعات القديمة حيث كانت القوة هى الوسيلة الأولى لبسط السيطرة والحصول على المكتسبات وقد بحث علماء الأنثروبولوجى والاجتماع كثيرا ولازالوا فى أصل الحروب والعنف عند بنى البشر . وأيا كان الأمر ، فإن العرب لاينفردون بوضعهم الشجاعة فى أعلى سلم أولويات مفاخراتهم.

أما الصفة الثانية التى كانت لاتقل أهمية عن الأولى عند العرب وأقصد بها الفصاحة والبلاغة فهى خاصية نادرة التواجد فى المجتمعات القديمة . ولا أعتقد أن هناك مجتمعا فى التاريخ البشرى اهتم بالبلاغة مثل العرب . ولتأكيد هذا المعنى وصف الشيخ محمد عبده البلاغة بأنها « سيدة علوم العرب » . ولم يقل سيدة آداب أو فنون العرب.

صحيح أن الحضارة اليونانية القديمة كانت تولى هى الأخرى أهمية محورية للبلاغة ولكن بمفهوم مختلف . فالبلاغة عندهم كانت تقوم على المعنى أكثر مما تقوم على التلاعب باللغة . كانت تقوم على الإقناع المنطقى أكثر مما تقوم على سحر الكلمات وتنميقها.

ومن المعروف أن السوفسطائيين كانوا يشتهرون بقدرتهم على إقناع أى شخص بفكرة معينة . وعندما يقر باقتناعه بها يقوم نفس الذى أقنعه بالرأى الأول ، من خلال حجج مختلفة . بإقناعه بعكسه وكان بعضهم يتكسب من هذه الحيل البلاغية . لكنها بلاغة المضمون لابلاغة الزخرف.

وكان هناك فى أذهان العرب فى العصر الجاهلى ارتباط وثيق بين البيان والسحر . وهناك الحديث المنسوب إلى الرسول صلى الله عليه وسلم: « إن من البيان لسحرا » . فالعرب كانوا يعتبرون أن الشعر هو نوع من أنواع السحر وأن الشاعر تتملكه قوى خفية تنفث فى نفسه الكلمات والمعانى التى تخرج من فمه شعرا . وكانوا مؤمنين بأن الجن والشياطين تتدخل فى عملية الخلق الشعرى .

وهذا يفسر أنه من شدة انبهارهم بالقرآن وماجاء به من إعجاز لم يجد المشركون إلا أن يتهموا الرسول صلى الله عليه وسلم بالسحر.

وكان الرسول صلى الله عليه وسلم يعلق على شعر حسان بن ثابت ضد المشركين قائلا : « لهذا أشد عليهم من وقع النبل » . فالرسول صلى الله عليه وسلم كان يدرك ما للشعر من

وطأة نفسية جبارة على عقول أهل الجزيرة ونفوسهم.

والوقائع التى تدل على حب الرسول صلى الله عليه وسلم للشعر لاحصر لها . فقد كان عليه السلام يطرب لشعر الخنساء ويشجعها قائلا : هيه ياخناس.

وعندما دخل الرسول صلى الله عليه وسلم مكة فى العام التاسع للهجرة أهدر دم مجموعة من الكفار . وكان من بينهم الشاعر كعب بن زهير ، ولم يجد هذا الشاعر الماكر لنيل عفو الرسول صلى الله عليه وسلم سوى التسلل لمجلسه وإلقاء قصيدة رائعة قال فى مطلعها :

بانت سعاد فقلبى اليوم متبول　　　متيم إثرها لم يفد مكبول

فما كان من الرسول صلى الله عليه وسلم إلا أن خلع عليه بردته كما جاء فى كتب السيرة . وهذا معناه عند عرب الجزيرة أن هذا الرجل أصبح فى حماية الرسول صلى الله عليه وسلم فلم يكتف النبى بالعفو عنه فقط وإنما أنعم عليه بحمايته الشخصية . ومن المؤكد أن موقف النبى نابع من رحمته وأخلاقه السامية لكن السبب المباشر فى العفو والحماية هو قصيدة شعر رائعة مسّت الأوتار الحساسة عند محمد صلى الله عليه وسلم.

ويروى عن معاوية بن أبى سفيان (نحو ٦٠٣ - ٦٨٠) مؤسس الدولة الأموية أنه كان يذكر ليلة الهرير بصفين وهى معركته الشهيرة على السلطة مع على بن أبى طالب (نحو ٦٠٢ - ٦٦١) ، فيقول إنه قد هم بالفرار لولا أن ذكر أبيات عمرو بن الإطنابة التى تقول:

أبت لى همتى وأبى بلائى　　　وأخذى الحمد بالثمن الربيح

وإجشامى على المكروه نفسى　　　وضربنى هامة البطل المشيح

وقولى كلما جشأت وثارت　　　مكانك .. تحمدى أو تستريحى

فقاتل حتى انتصر فى هذه المعركة الفاصلة . أى أن معاوية يعترف بأن لهذه الأبيات فضلا فى إقامة صرح دولته التى امتدت إلى جبال البرانس .

وظل عشق اللغة ممتدا بعد استتباب الإسلام وانتشاره . فبعد الرسول صلى الله عليه وسلم بأربعة قرون ، قال أبو العلاء المعرى بيته الشهير :

وإنى وإن كنت الأخير زمانه　　　لآت بما لم تستطعه الأوائل

ولم يطلب منه معاصروه من العرب أن يخترع شيئا جديدا مفيدا أو أن يخرق قاعدة من قواعد الطبيعة التى عجز سابقوه عنها. لم يطلبوا منه أن يشفى المرضى أو أن يغير الحديد إلى ذهب . كل الذى وجدوه لتعجيزه كان أن يجد حرفا جديدا يضاف إلى أبجديات العربية . ويقال إن أحد أطفال معرة النعمان طلب منه أن يأتى بالحرف التاسع والعشرين الذى عجز السلف عن الإتيان به.

وتدل هذه القصة إن صحت على مدى تأثر الناس وحتى الأطفال باللغة وبأنها أهم شئ فى حياتهم.

***

وكان عشق العرب الأول هو التلاعب بالكلمات والبحث عن الغريب فى الشكل أكثر منه فى الجوهر . وقد بلغ استظهارهم لمهارتهم واستعراضهم لعضلاتهم اللغوية ان تبادلوا رسائل تُقرأ فيها الجمل من اليمين أو اليسار كما جاء فى رسائل القاضى الفاضل والعماد الأصفهانى مثل:« سر فلاكبابك الفرس » أو « شور حماة بربها محروس» ، وقد امتد هذا الجهد المنزوف عبثا إلى الشعر فيقول أحدهم :

مودته تدوم لكل هول وهل كل مودته تدوم

ومن الواضح أن المعنى مسطح ومكرر. لكن هذا ليس مهما فالمهم هو التلاعب بالألفاظ والزخرف الذى لاطائل من وراءه.

وكان واصل بن عطاء أحد مؤسسى فكر المعتزلة يلثغ فى حرف الراء . فكان يتفاداه بقدر الإمكان فى خطبه وكلامه . وله خطبه كاملة فى التحريض على بشار بن برد لايرد فيها حرف الراء على الإطلاق . وهى تعد فى أدبيات العرب فتحا كبيراً ، يفوق الاختراعات التى أحدثها كثير من المسلمين فى تاريخهم المجيد فى مجال العلم والمعرفة . والأمثلة على المكانة المحورية التى لعبتها للغة فى حياة العرب لاتعد ولاتحصى.

***

وبالتوازى مع اضمحلال الازدهار الثقافى للدولة الإسلامية كان العرب يضيعون وقتا أكبر فى المحسنات البديعية وتزويق اللغة بدلا من البحث فى المعانى والأفكار الجديدة .

وكان الاهتمام بظاهر اللغة من مؤشرات تخلف الحضارة العربية الإسلامية.

ونظراً للأهمية القصوى التى كان يوليها العرب للبلاغة فقد كان من المنطقى أن تكون المعجزة الوحيدة الثابتة التى أتى بها سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم تأييدا لدعوته هى القرآن . فقد هبط كتاب الله بلغة لم يعهدها العرب وفوجئوا بها تماما فسحرت ألبابهم وعاونت الرسول صلى الله عليه وسلم على كسب المؤيدين والمريدين . فلكل أمة وسيلة إقناع تنبع من عاداتها وقناعاتها وخيالها الجماعى.

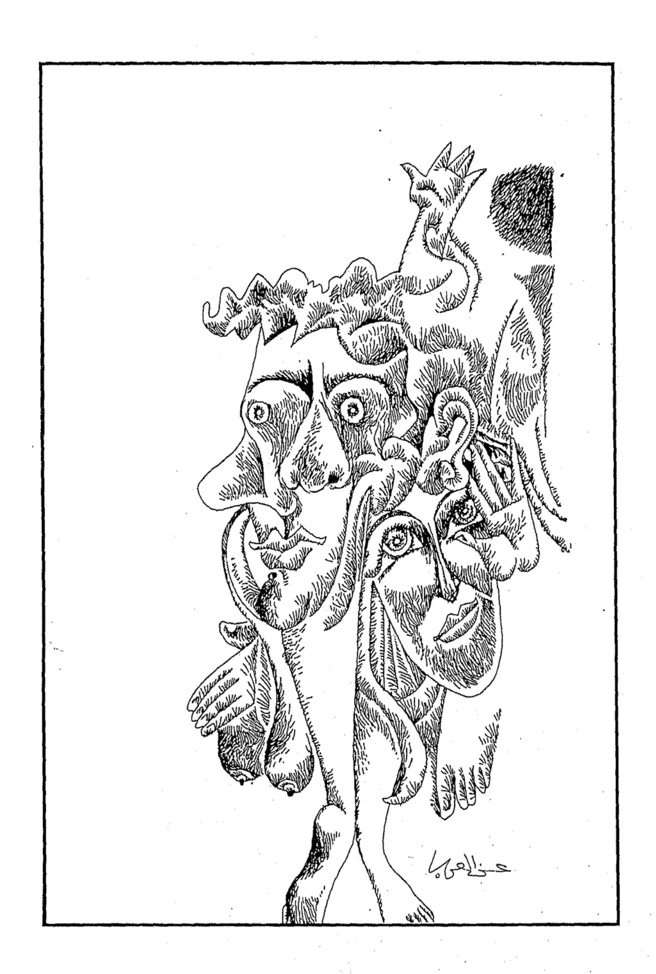
فالمعجزات التى أتى بها سيدنا عيسى كانت تناسب سكان فلسطين الفقراء الذين كانت ترعبهم فكرة الموت والفناء . فجاء المسيح بمعجزات تلهب مشاعر أهل زمانه ومكانه . فكان يبرئ الأكمه والأبرص ويحيى الموتى . كما جعل مجموعة ضخمة من مريديه يأكلون ويشبعون بسمكة واحدة وقطعة خبز واحدة يكفيان شخصا واحدا بالكاد.

أما عرب الجزيرة وخاصة أهل مكة فقد كان يسحرهم البيان وحسن تنميق الكلمات .. وكان نجوم هذه المجتمعات هم الشعراء والرواة الذين كانوا يتفننون فى اختيار المفردات والمعانى ليخلبوا عقول سكان الجزيرة . وكانت اللغة هى أداتهم التى طوعوها للوصول إلى أغراضهم فصارت ركنا أصيلا فى حياة المجتمع البدوى والحضرى فى زمن الدعوة.

لذلك فعندما تقرأ الانجيل تستشعر أن الناس فى عهد المسيح كانوا يؤمنون بالدين الجديد الذى كان يبشر به بفضل المعجزات التى كان يأتى بها عيسى ، وكانت المعجزات من أهم أدوات نشر الديانة المسيحية بعد وفاة المسيح . أما عند ظهور الإسلام فقد كان تلاوة الآيات حسب مانعلم من كتب السيرة هى التى تفتح للناس طاقة الإيمان وتشرح قلوبهم للدين.

ومعروف قصة دخول عمر بن الخطاب الإسلام عندما هجم على بيت أخته لردعها عن الدين الجديد فخارت قواه وانهزمت عزيمته العدوانية أمام بلاغة الآيات التى استمع إليها من سورة طه . وفى كل الأفلام والتمثيليات الدينية نلحظ كم كان يتأثر الناس بتلاوة الآيات الكريمة فتدمع عيونهم وتعتريهم حالة من الخشوع والانسياق النفسى لما يتلى عليهم.

فاختلاف الثقافة والطباع والعادات جعل لكل مجتمع مفاتيح خاصة لتقبل الدين الجديد



. وبالنسبة للعرب فقد كانت البلاغة هى الباب الملكى الذى فتح أمام الإسلام مجتمعات مكة ثم المدينة ثم باقى الجزيرة العربية.

ومن غير شك أن نزعة إيثار الجنس العربى عند بنى أمية لعبت دورا كبيرا فى انتشار فكرة قدسية اللغة العربية فقضية القضايا بعد انتقال الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم إلى الرفيق الأعلى كانت السلطة الدنيوية . وكان السؤال الذى يؤرق الجميع هو : من يحكم أمة الإسلام ومن أحق بخلافة سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم؟

وكان هذا السؤال وراء الفتن والحروب المتعاقبة التى عرفها العالم العربى الإسلامى دون انقطاع منذ حروب الردة حتى تفسخ الدولة الاسلامية الذى انتهى إلى سقوط بغداد فى أيدى المغول عام ١٢٥٨.

وبعد أن نجح معاوية بن أبى سفيان فى وضع حد للفتنة الكبرى واستتبت له أمور الحكم على أثر اغتيال على كرم الله وجهه عام ٦٦١ ، عمل على تكريس ماكان معمولا به منذ وفاة الرسول صلى الله عليه وسلم : أن يكون الحاكم من قريش وحدها دون غيرها . وكان من الطبيعى أن ينتج عن ذلك أفضلية وخيرية خاصة للجنس العربى وبالتالى للغة العربية.

واستغل أنصار النزعة الجديدة من الأمويين نزول القرآن الكريم بالعربية لفرض فكرهم على أعدائهم من كل صنف ولو ومنهم الخوارج والشيعة وأهل العراق بصفة عامة ، وكان معظم هؤلاء من أبناء الأمصار التى دخلت الإسلام بعد الفتح وكان معظمهم من غير الجنس العربى ومن خارج الجزيرة العربية.

وقد كتب الكثيرون عن مآثر اللغة العربية وتفوقها عن باقى لغات العالم وتعمدوا الربط الاصطناعى بينها وبين الدين حتى يكسبوها مكانة عليا ، تجعل الناس يخشعون للغة بدلا من أن يخشعوا للمعانى التى نزل بها القرآن . وهناك مئات من أبيات الشعر فى هذا المعانى . وسأعطى نموذجا واحدا هو ما أورده الطهطاوى فى « تخليص الإبريز » :

ومن شرف الأعراب أن محمدا أتى عربى الأصل من عرب فصح

وأن المثانى أنزلت بلسانه بما خصصته فى الخطاب من المدح

وفى كتاب « فقه اللغة » يقول الثعالبى (٩٦٢ - ١٠٣٨) بعد وفاة النبى صلى الله

عليه وسلم بما يناهز ٤٠٠ عام :

« من أحب الله أحب رسوله المصطفى صلى الله عليه وسلم ومن أحب النبى العربى أحب العرب ، ومن أحب العرب أحب اللغة العربية التى بها نزل أفضل الكتب » . ثم يسترسل فى مقدمة كتابه قائلا :

« محمد صلى الله عليه وسلم خير الرسل والإسلام خير الملل ، والعرب خير الأمم والعربية خير اللغات والألسنة ، والإقبال على تفهمها من الديانة ، إذ هى أداة العلم ومفتاح التفقه فى الدين ، وسبب إصلاح المعاش والمعاد ، ثم هى لإحراز الفضائل إلخ .. »

وهذا الكلام يلخص النظرية التى تربط بين الدين واللغة والتى غذتها العصبية القبلية ورغبة العرب فى أن يكون لديهم سلاح قوى يواجهون به تدهور مكانتهم التى وصلت فيما بعد إلى حد الاضطهاد من قبل الأجناس غير العربية .

ويذكر هذا بمحاولات البعض اليوم الربط بين الدين والسياسة وإخضاع السياسة لمفاهيمهم الضيقة للدين ، تحقيقا لمصالحهم الخاصة .

وتشعر دائما أن هناك جهدا يبذله البعض لإقناع الناس بأن العربية خلقت للدين الإسلامى وأن الدين سبب وجودها . لكن الحقيقة مختلفة عن ذلك. فكل الأبحاث العلمية تدل على أن اللغة العربية قد ظهرت قبل هبوط الوحى على سيدنا محمد بمئات السنين.

وكان العرب أنفسهم فى حياة الرسول صلى الله عليه وسلم مقتنعين بقدم لغتهم . وكانت هناك عدة روايات عن أول من نطق بالعربية منها أن أول من تكلم بلغة الضاد هو إسماعيل بن إبراهيم وأنه نسى لغة أبيه وهى السريانية . وهناك رواية تؤكد أن أول من نطق باللسان العربى هو يعرب بن قحطان وهو أيضا أول من نزل مع أولاده بأرض اليمن ليتخذ منها موطنا لأهله . ولذلك سمى عرب جنوب الجزيرة العربية بالقحطانيين .

وقد أكد حسان بن ثابت شاعر الرسول صلى الله عليه وسلم هذه الرواية الأخيرة بقوله :

تعلمتم من منطق الشيخ يعرب　　　أبينا ، فصرتم معربين ذوى نفر
وكنتم قديما مالكم غير عجمة　　　كلام ، وكنتم كالبهائم فى القفر

وقد طرأت على اللغة العربية البدائية تطورات كبيرة حتى تبلورت وأصبحت هناك لغة

أدبية مهذبة عرفت بلغة قريش. والأرجح أن لغة قريش كانت هي السائدة قبل الدعوة ، والدليل على ذلك أن كل ماوصلنا من شعر جاهلي بهذه اللغة . وقد يجادل البعض بأن هناك شعراء كانوا يكتبون بلهجات مختلفة لكنها لم تحفظ بعد نزول القرآن واستبعاد كل اللهجات المغايرة للهجة قريش. والرد على هذا الطرح هو أن المعلقات التي اعتبرها العرب في الجاهلية أفضل ماعندهم من شعر ، جاءت كلها دون استثناء بلغة قريش التي نفهمها اليوم . ونستخلص من هذا أنه كان هناك شعراء يضعون شعرهم بلهجات مختلفة لكن أفضل الأشعار وأرقاها كانت بلغة قريش.

ولكن هل معنى هذا أن العربية هي لغة الدين وحده ؟ وهل معناه أن أي مساس بها يعد مساسا بالدين ؟

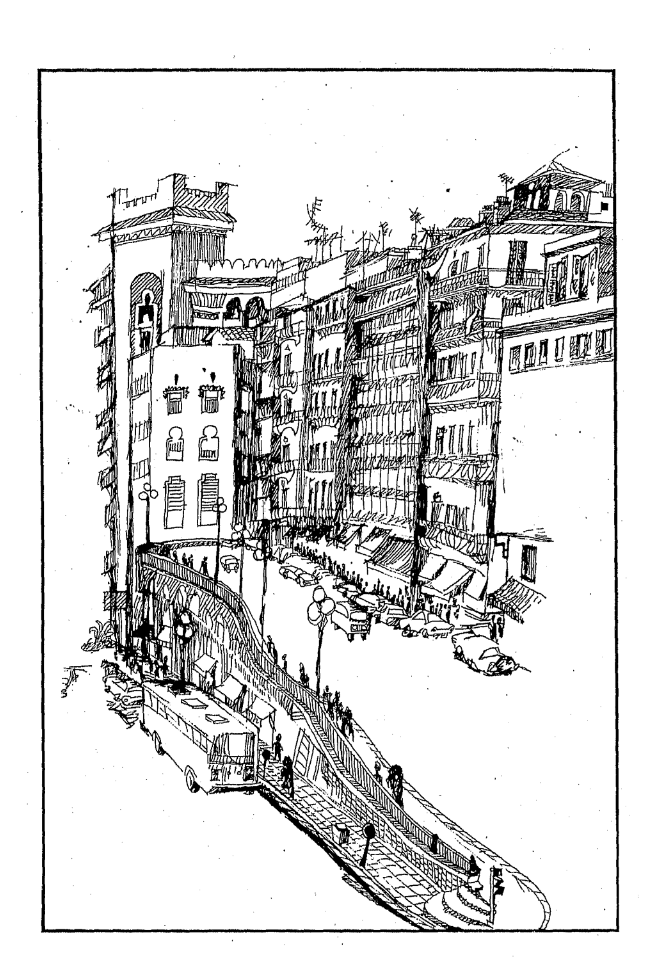
الإجابة عن هذين السؤالين هي شرط مسبق أساسي للاتفاق على كيفية ومدى التطوير اللازم للعربية في بداية القرن الحادي والعشرين . والإجابة عن السؤالين عندي هي بالنفي القاطع . فقد أصبحت العربية هي لغة التعامل اليومي لأبناء إحدى وعشرين دولة من الدول الأعضاء في الأمم المتحدة . وأصبحت العربية تحتوي على كلمات وتعبيرات لا علاقة لها بالدين من قريب أو بعيد.

وإذا أردنا الحفاظ على اللغة العربية الفصحى بحيث تظل الأجيال القادمة قادرة على فهمها فالحل الوحيد هو إخضاعها لمتطلبات العصر كما حدث لكل لغات العالم الحية بدون استثناء .. أو باستثناء وحيد هو اللغة العربية.

***

وفكرة قدسية اللغة وارتقاء الناطقين بالعربية فوق مستوى باقي بني البشر هي فكرة تتناقض في رأيي مع جوهر الإسلام والمضمون العميق للرسالة المحمدية . فرسالة الإسلام تقوم على المساواة الكاملة بين أبناء الإنسانية جمعاء . ولست في حاجة لتكرار الأدلة الناصعة على ذلك سواء من آيات القرآن أو من السنة المكرمة.

أما فكرة اللغة المقدسة التي أنزلت على شعب مختار ، فهي فكرة غريبة عن ديننا وإن كانت موجودة في ديانات أخرى . ومنطق أن العرب هم الشعب المفضل لله تعالى هو منطق



ينافى أعظم تعاليم الإسلام حول مساواة أبناء آدم عليه السلام.

وبلغة عصرنا ، فإن دعاوى تفوق العرب على غيرهم من الأجناس واحتقار اللغات الأخرى غير العربية هى دعاوى عنصرية تحمل كل أفكار نظريات التفوق الجنسى التى ينبذها العالم الحديث وخاصة منذ انتهاء الحرب العالمية الثانية . والمنطق الكامن وراء الفكر العنصرى هو أفضلية جنس على باقى أجناس العالم بسبب الصفات المتميزة اللاصقة بأهله وانتفاء هذه الصفات عن الأجناس الأخرى.

وتجد فى أدبيات الفكر العنصرى الغربى كلاما يبدو منطقيا عن تفوق الإنسان الأبيض والجنس الآرى . لكن هذا المنطق مغلوط من أساسه وقد رفضه سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم دون لبس فى خطبته بحجة الوداع وفى كل أحاديثه النبوية . فكيف نتقبله اليوم بعد مرور أكثر من ١٤٠٠ عاما من المفترض أننا نضجنا فيها عقليا ونفسيا وأصبحنا أكثر وعيا بحقائق العالم ؟

صحيح أن المدافعين عن تلك الأفكار فى العالم العربى اليوم يلبسونها أثوابا براقة جديدة كما يفعل دعاة العنصرية فى الغرب . لكن المعنى فى النهاية واحد وهو تفوق العرب واللغة العربية على باقى أبناء البشر ولغاتهم جميعا .

وإذا كانت معرفة اللغة العربية ليست مفروضة على بنى الإنسان فكيف نعتبرها نحن لغة فوق كل لغات العالم وبالتالى لايمكن المساس بها ؟.

وإذا أعملنا العقل الذى منحناه إياه الله تعالى لأدركنا أنه لو كانت اللغة العربية مقدسة وهابطة من السماء ، لكان من الطبيعى أن يتحدث بها كل سكان الأرض . فكيف تكون العربية مقدسة فى حين أن ٩٨٪ من أبناء البشرية لايعرفونها ؟ وكيف تكون مقدسة فى حين أن أكثر من ٩٠٪ من المسلمين أنفسهم يجهلونها جهلا تاما ؟

ملف

" بحب السيما " و" بكره " التعصب



كمال رمزى / محمد رجاء / محمود العطار / د. راجى شوقى ميخائيل



رؤية عميقة .. للدين والحياة

كمال رمزى

انطلقت رياح هوجاء حول « بحب السيما » قبل عرضه ، وكادت تعصف به ، سواء بالمنع التام ، أو بتقطيع أوصاله .. وبعد أن هدأت العاصفة ، ونجا « بحب السيما » بجلده ، بدا واضحا أن دلالة الزوابع التى أثارها الفيلم ، لاتقل أهمية عما يعنيه هذا العمل السينمائى المفاجئ فى حد ذاته.

الحكاية يلفها ضباب كثيف وتختلط فيها الشائعات بالحقائق ، وتتناقل الوقائع من فم إلى أذن ، ليضاف لها الكثير ثم تنتقل مزيدة ، غير منقحة ، من واحد لآخر . فمنذ عامين ، نشرت الصحف خبرا مؤداه أن« بحب السيما » سيمثل مصر فى مسابقة مهرجان القاهرة الدولى . ولكن الفيلم لم يعرض . وتضاربت الأقوال ، قيل أن « بحب السيما » غير جاهز للتسابق ، فلا يزال أمامه فترة لتشطيبه .. وقيل أيضا أن لجنة اختيار الأفلام انزعجت من « بحب السيما » جملة وتفصيلا ، ورأت أن قبول الفيلم من الممكن أن يفتح أبواب الجحيم على مهرجان القاهرة السينمائى.

بمرور الأيام ، لم يعد يذكر أحد « بحب السيما » إلا فيما ندر ، وفى إطار شائعات تتحدث عن خلافات مزعومة بين منتجة الفيلم ، إسعاد يونس من ناحية ، ومخرج العمل ، أسامة فوزى ، وكاتبه ، هانى فوزى ، من ناحية ثانية . وبينما أرجع البعض سبب الخلاف إلى تجاوز الفيلم

لميزانيته المقررة ، فسر آخرون ذلك الخلاف باعتراض المنتجة على العديد من المشاهد والجمل الحوارية.

جدير بالذكر أن « بحب السيما » تم ترشيحه ، وقبوله للعرض فى أحد برامج مهرجان « كان » هذا العام ، لكن أسامة فوزى ، غريب الأطوار ، لم يتحمس للمسألة. وحدث هذا أمامى ، فعندما أخطره الصديق على أبو شادى ، المغتبط ، بترشيح فيلمه للمشاركة فى المهرجان الراسخ ، تقبل المخرج الخبر بعدم اكتراث يمتزج بالنفور !

أخيراً منذ أسابيع قليلة ، أخذت الصفحات الفنية بالجرائد تنشر أخبارا تتسم بالتناقض ليس فيما بينها ولكن فى ، وداخل ، كل خبر : الفيلم ممتاز ورائع ولكن لابد من موافقة آباء الكنيسة .. هنا ، وحينئذ ، تفجرت التساؤلات والاستنكارات ، فأولا ، كيف يكون العمل متميزاً ، وجميلا ، و.. يتطلب تصريحا خاصة من جهة ما ؟ وثانيا ، وهذه الأهم ، لأنها تتعلق بتلك « الجهة ما » ، والتى ستفتح ، بالضرورة ، أبواب النفوذ والهيمنة أمام الجهات المتشابهة. بعبارة ثانية أكثر وضوحا وصراحة : تدخل القساوسة فى الرقابة على الأعمال الفنية ، سيتبعه ، حتما ، تدخل المشايخ فى الحكم على الإبداع كافة.

لم تعد القضية تتعلق بمجرد فيلم ، ولكنها أكبر وأشد خطورة ، خاصة وسط الظروف التى تمر بها معركة الديمقراطية فى مصر ، حيث يكافح المثقفون من أجل إبعاد الأصابع الفولاذية التى تجاهد كى تطبق على أعناقهم .

أيا كان صاحب الفكرة الفظة أو الاقتراح الأخرق ، بتسليم « بحب السيما » لرجال الدين ، فإن موقف المثقفين المستنيرين ، المدرك لما يمكن أن تؤول له الأمور ، أدى إلى إلغاء الفكرة وطمس الاقتراح واستبدال هذا الاتجاه باتجاه آخر : عرض الفيلم على مجموعة من النقاد وأهل الفكر لإبداء الرأى واتخاذ القرار.

بعيداً عن تفاصيل المناقشات التى احتدمت فى إحدى قاعات المجلس الأعلى للثقافة ، يمكن القول ، إجمالا ، إن الحصاد المشرف جاء كالتالى: هذا الفيلم الشجاع يحتاج لمؤازرة شجاعة ، ويليق بهذه اللجنة أن تقوم بتلك المهمة . وهى فى النهاية مهمة أقل جرأة من صناع « بحب السيما » وفى مقدمتهم : هانى فوزى ، أسامة فوزى وإسعاد يونس.

المرة .. الأولى

أما عن الفيلم المباغت ، سواء بمستواه السينمائى المختلف عن المستوى العام المتدنى ، لمجمل إنتاجنا ، أو بموضوعه الذى يعد جديدا تماما على شاشة السينما المصرية.

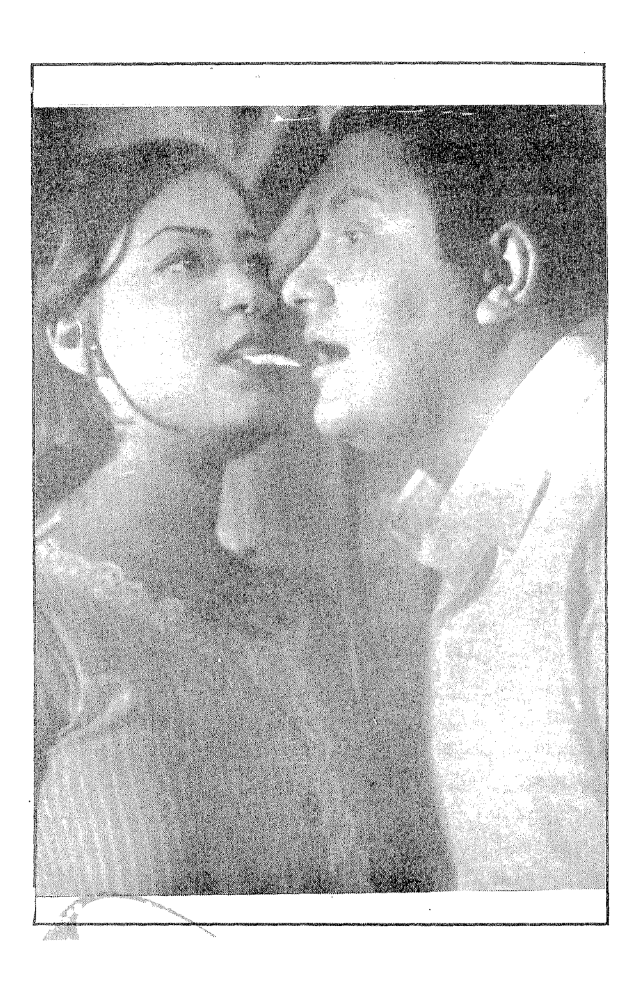
يبدأ « بحب السيما » بعنوان « شبرا ١٩٦٦ » ، وصوت الرواية « شريف منير » يحكى عن طفولته ، وبيته وجيرانه .. ومع الصوت الحنون تتحرك كاميرا طارق التلمسانى بنعومة ، لترصد جدران المنزل ، والشرفات بما تحمله من أصص اللبلاب . وتتوقف عند هذا الجار أو ذاك ، وتتسلل من نافذة لتصور مجموعة تنشد ترانيم مسيحية.

وثمة « نعيم » ـ الرواية ـ حين كان طفلا فى العاشرة من العمر ، يضع نظارة طبية على عينيه ويتطلع من الشرفة إلى الأولاد الذين يلعبون فى الشارع . ويواصل « بحب السيما » التعريف بأسرة الطفل : الأب ، عدلى ، محمود حميدة ، الطويل ، النحيل، بعوينات سميكة ووجه متجهم ، يدلف صباحا إلى حجرة الصالون ، بأثاثها المتواضع القديم ، ليجثو على ركبتيه مصليا أمام صورة دينية .. ثم الأم ، نعمات ، ليلى علوى ، الطيبة ، المتوترة الأعصاب ، المتعجلة كى تلحق بطابور الصباح فى المدرسة التى تعمل بها « ناظرة » ، ثم الشقيقة البدينة ، التى لاتتوقف عن التهام سندويتشات المربى.

إذا ، نحن بإزاء أسرة قبطية ، تشغل الفيلم من بدايته لنهايته ، وهو أم يحدث لأول مرة على شاشة السينما فى بلادنا. فالقبطى عادة يظهر كرجل طيب ، وديع ، زميل عمل أو صديق البطل ، وأحيانا ، تطالعنا الأسرة القبطية وقد سكنت بجوار الأسرة المسلمة ، يتعايشان فى ود وسلام . هذه الصورة وإن كانت رومانسية إلا أنها هامشية ، وتفتقر لدفء الحياة لذا فإن ريادة « بحب السيما» لا تاتى لمجرد اعتماده على « دراما » أسرة قبطية ، ولكن لأنه يقدم أفرادها كبشر من لحم ودم وروح ، لهم عيوبهم ومزاياهم ، عندهم مشاكلهم وأمالهم واحباطاتهم. يتشاجرون ويتصالحون ، يضيقون ذرعا بالحياة ثم يتوافقون معها ، يكرهون ويحبون ، من بينهم النصاب والشريف ، المنغلق والمنفتح . بجملة واحدة : إنهم أناس عاديون.

تفاصيل

كاتب السيناريو ، هانى فوزى ، رسم شخصياته بدقة ، سواء بتكويناتهم الداخلية ، أو تصرفاتهم الخارجية ، وقام المخرج ، أسامة فوزى ، بإضفاء المزيد من التفاصيل ، فى النظرة ، واللفتة ، والحركة ، والإيماءة ، على كل فرد فى الفيلم ، مما منح « بحب السيما » قوة حضور ازدادت عمقا بفضل الأداء التمثيلى الموفق ، من الجميع . الأب « محمود حميدة » المتزمت حتى أطراف أصابعه ونخاع عظمه ، الأخصائى الاجتماعى فى إحدى المدارس ، يضيق الخناق على أفراد أسرته ، يرى أن « مريلة» ابنته الطفلة قصيرة ، ولايكاد يقترب من زوجته لأنه يؤمن أن الجنس ليس للمتعة ولكنه لاستمرار الحياة ويعتقد أن السينما مفسدة للأخلاق وبالتالى هى حرام



.. إنه مرعوب من يوم الحساب وهو فى هذا يذكرنا بالمتزمتين فى الأديان كافة . ولكن ثمة جانب آخر فى تكوين « عدلى» : إنه رجل شريف ، صادق ، يحارب الرشوة والفساد مما سيجر عليه المتاعب ، إن الفيلم لايكرهه بقدر مايشفق عليه ، وعلى المحيطين به ، أفراد أسرته ، الذين يريدهم نسخة منه.

فى المقابل ، تبدو « نعمات » زوجته ، الرقيقة ، العطوفة ، كما لو أنها تحب الله أكثر مما تخافه . تاريخها يقول إنها مارست فن الرسم فى يوم ما ، وتحولت من مدرسة للفنون التشكيلية إلى ناظرة ، وهجرت « البورتريهات» التى كانت تجيدها ، لأن زوجها يعتبرها حراما . وتكلست موهبتها ، وأمست تحيك بعض الملابس كى تزيد من دخل الأسرة ، وكما يحدث فى الكثير من الأسر المصرية يندلع « النقار» مع زوجها لأن الأخير لايتوقف عن مساعدة شقيقته، وشقيقه الذى لايحتاج.

ليلى علوى هنا ، متوافقة مع دورها ، تتحرك بألفة داخل شقتها الضيقة ، كما لو أنها عاشت فيها سنوات طويلة ، وهاهى فى قلقها ، تعود من الباب لتتأكد من غلق أنبوبة « البوتاجاز» وتعود مرة ثانية لشكها فى غلق صنابير المياه ، وتعود مرة ثالثة بحثا عن مفتاح الشقة . ولأنها تتحمل عدة مسئوليات ، تبدو دائما فى عجلة من أمرها ، تدخل من باب المدرسة مسرعة كى تدير طابور الصباح ، وأمام ماكينة الحياكة تعمل بلا كلل . إنها نموذجاً للمرأة المصرية البناءة ، التى لايفوتها أن تغدق حنانها على طفليها .

ومن ناحيته ، يؤدى محمود حميدة دوره بتفهم عميق ، فالابتسامة لاتعرف طريقا لوجهه ، يعطى انطباعا بأنه يعانى من إحساس بالذنب ، أو أنه خائف من ارتكاب الذنوب.

أما الابن ، الطفل ، نعيم الذى يجسده يوسف عثمان ، فإنه محور الفيلم من عينيه نرى الكثير . علاقته معقدة مع والده ، فهو يحب السينما ، وينبهر بعالمها ، وبالتالى يحب خاله الذى يصحبه إلى دار العرض بين الحين والحين . لكن الأب الغاضب يرهبه بما سيحدث له فى جهنم حيث يحترق لحمه المرة تلو المرة . ويتعمد أسامة فوزى مع مصوره طارق التلمسانى وضع الكاميرا فى مستوى « نعيم » فيبدو الأب عملاقا ، قاسيا كما يتعمد محمود حميدة أن يبدو صوته المفعم بالتهديد والوعيد ، كما لو أنه قادم من الجحيم.

بدلا من أن يذعن الطفل لنواهى والده ، يرى فى نفسه حالة ميئوسا منها ، ذلك أن عشق السينما تمكن من قلبه ، لذا فإنه مقتنع بأنه ذاهب إلى النار لامحالة ، وبالتالى لابأس من ممارسة العديد من الشرور الطفولية.

توسيع الدائرة

تخرج الكاميرا من إطار الأسرة إلى دائرة العائلة . نعمات ، تذهب بابنها إلى شقة والدها ، وهناك يتميز وجهان : جدة الطفل ، العنيفة ، قوية الشكيمة المهيأة دائما لخوض معركة ، التى تؤدى دورها ، برسوخ، عايدة عبد العزيز ، بقدرتها الهائلة على إضفاء حيوية ساخنة فى المشاهد التى تظهر فيها . ويتجلى سحر التفاصيل فى علاقتها العدائية مع القطط التى تريد التسلل داخل الشقة ، فلا تملك عايدة عبد العزيز إلا محاولة ركلها . ومثل كثير من أمهات الطبقة الوسطى فى الستينيات ، تربى الدواجن فى الحمام ، وهاهى بأصابع مدربة تخرج البيضة من جوف دجاجة قبل أن تأكلها الدجاجة التى تعودت على هذه الفعلة الشنعاء . ولاحقا ، بلسانها الحوشى ، ستدخل عدة مشاجرات حامية الوطيس .. إنها تعطى مذاقا واقعيا.

أما الوجه الثانى ، فيتمثل فى شقيقة نعمات ، منه شلبى ، الواقعة فى غرام شاب بدين ، نصف فاشل ، ونصف محتال ، يكتشف أمره أثناء الزفاف مايؤدى لخناقة داخل الكنيسة ، وهى مسألة واردة الحدوث وان كان بعض النقاد قد انزعجوا منها.

يتابع الفيلم متاعب الأب « عدلى» فى عمله ، حين يصطدم مع ناظر المدرسة الذى يرفض دفع مصروفات تلميذ معدم من صندوق الطلبة . ويتحول الصدام إلى اشتباك بالأيدى يحال فى أعقابه « المتزمت» النبيل إلى التحقيق .

كذلك ، باختزال ، يتابع « بحب السيما» حياة الأم ، « نعمات » خارج بيتها ، حيث تلتقى مفتش الفنون التشكيلية ، زكى فطين عبد الوهاب ، الذى يمسح شيئا من الغبار المتراكم على موهبتها ، ولكن موهبتها تأبى العودة للمعان ، كما يوقظ بداخلها أحاسيس المرأة الراغبة والمرغوبة ، فينجح وتنجح ، لمرة واحدة.

على نحو يتوافق مع تصورات الطفولة ، يتخيل « نعيم » دار العرض كما لو أنها الجنة ، حسب أشواقه : أجنحة ملائكة تجمل شكل الواقف عند باب الصالة ، وللكشافين أيضا ، الذين يرشدون المتفرجين لمقاعدهم ، لهم أجنحة .. السينما هنا ، هى الحلم الدافئ الجميل ، المترع بالوعود المتلألئة ، يعبر عنها الفيلم ، بلغة السينما المحطمة للقيود والنواهى.

أكثر من قراءة

« بحب السيما» يتسم بأجواء خاصة ، يحافظ عليها المخرج طوال زمن عرضه ، لذا فإنه يعد « عرض حال » ممتع ومشوق لحياة أسرة مصرية ، قبطية ، فى الستينيات . لكن آفاق الفيلم أبعد وأعمق غورا ، ذلك أنه ليس ابن الماضى القريب فحسب ، بل وليد الحاضر أيضا ، فالمتزمت ، حتى

وإن كان شريفا ، لايزال يعيش بيننا ، ويحاول بالتخويف والترهيب ، أن يمنع مباهج الحياة عنا ، وفى مقدمتها تلك الإبداعات التى تغنى الروح.

فى بعد من أبعاده ، لايمكن إغفال دلالة الإشارات المتناثرة لعبد الناصر وعصره وهى فى مجملها تعبير عن سطوة النظام الأبوى السائد داخل وخارج الأسرة المصرية الصغيرة ، وماصوت عبد الناصر ، الجريح ، فى خطاب التنحى الشهير ، مع غروب الشمس فى آخر الأفق ، مع تداعى صحة وبدن « عدلى» المنهك ، وهو يقود الدراجة وأمامه ابنه ، إلا تعبير ا سينمائيا ، مركبا وبليغا ، عن حتمية أفول النظم الأبوية على كل المستويات.

ربما دفع صناع « بحب السيما » بعض أبطالهم دفعا ، إلى تصرفات تفتقر إلى المبررات أحيانا ، ولاتتفق مع تكوينهم أحيانا .. فتحول « عدلى» إلى الانفتاح على الحياة ، وقبول الذهاب إلى دور العرض ، جاء أكبر من العوامل التى رصدها الفيلم كأسباب لهذا التغير . إصابته بنوبة قلبية وتعرضه للتحقيق فى أحد أجهزة القمع . كذلك تبدو علاقة « نعمات» العابرة بمفتش الفنون التشكيلية متنافرة مع النسق القيمى ، الأخلاقى ، عندها .. نعم ، قد يكون لديها أسبابا نفسية ، لكنها ذات إرادة واعية ، وبالتالى أصبح تصرفها بعيدا عن المنطق . أغلب الظن أنه وليد نزعة أسامة فوزى « الطبيعية » التى تجلب فى فيلميه السابقين « عفاريت الأسفلت » و« جنة الشياطين » حيث للغريزية اليد الطولى فى سلوك البشر.

قد يكون للفيلم عدة نهايات ، كان على صناعه اختيار واحدة منها ، وهو سيصدم قطاعا لايستهان به من الجمهور .. لكن من قال أننا لانحتاج لصدمات ، ومن الذى يملك الجرأة على إحداث تلك المفاجآت .. إن فى « بحب السيما » إجابة.

• فى العدد القادم •

ملف : أول مرة أخش السيما /

أقلام : محمد العشرى ، صلاح السروى ، البهاء حسين ، محمد سعد شحاته ، هشام قاسم ، سيد الوكيل ، عبد الستار حتيته ، السعداوى الكافورى ، فداء سرى الدين ، مصطفى نصر ، محمد السعيد دوير ، عبد العزيز موافى ، قاسم مسعد عليوه

« بحب السيما » : نخل من مصر .. وشجر من إيطاليا

محمد رجاء

يحمل فيلن بحب السيما إشكالية خاصة قلما تظهر فى السينما المصرية ، تتجسد هذه الإشكالية فى خصوصية الرؤية لكل من المؤلف والمخرج ، ويمض رصد هذه الخصوصية من خلال تحليل مبسط لكل من الرؤيتين :- الرؤية الأولى " سينما هانى فوزى" : يعتبر هانى فوزى من الكتاب القلائل الذين ساهموا فى ظهور سينما يطغى فيها أسلوب المؤلف على الفيلم فى مصر ، مثله فى ذلك مثل (وحيد حامد - تامر حبيب - مصطفى محرم) ويتضح أسلوبه الكتابى فى جميع الأفلام التى قدمها ، على الرغم من إختلاف إتجاهات مخرجى هذه الأفلام (أرض الأحلام لداود عبد السيد - كرسى فى « الكلوب » لسامح الباجورى - فيلم هندى لمنير راضى) وأكبر دليل على هذا التميز هو إختلاف فيلم " أرض الأحلام " شكلاً ومضموناً عن سائر الأعمال التى قدمها " داود عبد السيد " من تأليفه ، وتتحد ملامح سينما هانى فوزى من خلال عدة نقاط أولاً :- اختياره للموضوع الذى عادة مايأتى إجتماعياً ، ويرصد التناقضات داخل الأسرة المصرية - ثانيا :- طريقة معالجة هذا الموضوع والتى تكتسب طابعاً بسيطاً معتمداً على البناء التقليدى للفيلم ذو البداية والوسط والنهاية - ثالثاً :- أنها سينما لاتخلو من رسالة مباشرة تتبلور ملامحها فى مشهد النهاية حيث لحظة الاستبصار والتصالح مع الذات ، أما الرؤية الثانية " سينما أسامة فوزى" وهى

سينما مميزة ، ومستقلة بذاتها ، ومتمردة منذ البداية ، وتظهر بذور هذا التمرد من خلال فيلمه الأول " عفاريت الأسفلت " مع الكاتب مصطفى ذكرى ، وتمتد جذور هذه السينما المتمردة . عميقاً من خلال فيلمه الأول طريقاً اجتماعياً يرفض فيه العلاقة الجامدة بين الأب وابنه وبين الأخ وأخته تلك العلاقة التى تستمد طبيعتها من فطرة الهيمنة على الآخر وفرض المنطق الخاص لاحدى الأطراف حتى تعميمه ، يأتى التمرد فى " جنة الشياطين " على الطبيعة ذاتها عندما يكشف " زسامة " مع " ذكرى" من خلال رواية الكاتب " جورجى أمادو " (الرجل الذى مات مرتين) ان الموت ليس بفناء الجسد وإنما بفناء الروح ، وتكبيلها بقيود المجتمع والثابت ، وقد عبر الفيلم عن هذا المعنى بتعبير " الوجودية فى أقصى درجاتها ومن هنا تتضح الإختلافات بين سينما أسامة فوزى وسينما هانى فوزى فبينما يقدم هانى دراما اجتماعية بسيطة تدعو بشكل مباشر إلى التصالح مع الذات بهدوء فى النهاية ، يقدم أسامة فوزى سينما متمردة ، متعددة الدلالات ترفض الواقع وتنبذ سلبياته على نحو قاس جداً ام تعهده السينما المصرية من قبل . ويدفعنا ذلك إلى تساؤل هام :– ما الذى يحدث عندما تلتقى هاتين الرؤيتين فى فيلم واحد يحمل عنوان " بحب السيما "؟؟؟

يعتمد الفيلم فى سرده للأحداث على أسلوب الراوى ، الذى يقدم إستعراضاً بانورامياً للحظات من حياته ، والراوى هنا هو " نعيم " أو الكاتب هانى فوزى عندما كان صغيراً(شبرا ١٩٦٦) ، فهو يصف من جهة كيف بدأ ولعه بالسينما الذى هو جزءاً من ولعه بالحياة ، وعاملاً هاماً فى تشكيل وعيه بالعالم من حوله ، ومن جهة أخرى وأعم يسرد لحظات ومواقف مرت بها عائلته الصغيرة (والده - والدته - أخته) ، وعائلته الأكبر (جده - جدته - أقاربه) ، وعائلته الكبرى الممثلة فى وطنه وما ألم به من أحداث وهزيمة وإنكسار عام ١٩٦٧ بسبب جمود النظام ، وتضارب المفاهيم ، وإستغلال كل صاحب سلطة لنفوذه وذلك على كافة المستويات (الحاكم - الأب - المدرس - مدير المدرسة - الطبيب ...) ، ولايقتصر دور الراوى على سرد الأحداث فحسب - كما اعتدنا فى أفلامنا المصرية - بل يحلل الموقف ، ويقدم تفسيراته للأفعال وردود الأفعال ، ويقدم رؤيته الخاصة عن الشخصيات فى سبيل إقناع المشاهد بوجهة نظره ، ودفعه للإيمان بأفكاره ، وعلى الرغم من تعاظم دور الراوى إلا أنه يقدم للمشاهد رسالة الفيلم على طبق من فضة من خلال جملة " طول عمرى بأكره الدكاتره " ، مش الدكاتره بس لكن كل اللى بيتحكموا فى حياتنا بحجة أنهم فاهمين مصلحتنا " ، والراوى فى سرده للأحداث يجعل مواقف الفيلم زقرب إلى الإسكتشات المترابطة منها إلى الفيلم ذات البناء الواحد ، وهى سمة مميزة لأفلام السيرة الذاتية بشكل عام ، والتى تجعل الفيلم أشبه بالكتاب الذى يحتوى على مجموعة من القصص القصيرة ، لكل واحدة منها

خصوصيتها مع وحدة الموضوع أو الحالة التى تجمع هذه القصص من بوتقة واحدة ، وينعكس ذلك بالطبع على الأسلوب الفنى للفيلم ، حيث يبدو كل مشهد خاص فى سردهع المرئى للأحداث ، فتؤدى خصوصية كل مشهد فى توظيف عناصره الفنية من تصوير وديكور وملابس ومونتاج بل وموسيقى - وهذا مايتضح فى الفيلم حيث أن بالفعل لكل مشهد قطعة موسيقية خاصة به مختلفة عن موسيقى تيتر البداية والنهاية - يؤدى كل ذلك إلى خلل واضح فى ريقاع الفيلم ، يرجع إلى طبيعة الموضوع من جهة ، وإلى إختلاف الرؤى بين سينما كل من هانى وأسامة فوزى السابق الإشارة إليها من جهة أخرى.

من الواضح أن سينما أسامة فوزى تعانى دائماً من مشكلة فى الإيقاع ، ويرجع السبب فى ذلك إلى أن مواضيع أفلامه ذاتها تتأرجح مابين عمق التأمل ، وإندفاع الرغبة ، وهو مايظهر فى فيلمنا " بحب السيما " ، حيث أن لكل شخصية إيقاعاً مختلفاً عن الأخرى ، بل أن لكل شخصية مجموعة من الأفعال تحدد إيقاعات مختلفة ومتباينة مع بعضها البعض لدى نفس الشخصية ، ويترجم تيتر الفيلم هذه الفكرة ، عندما يضم مجموعة من أفيشات لأفلام قديمة منها (طريد الفردوس - النظارة السوداء - دعاء الكروان - المواطن كين) فبصرف النظر عما تحمله تلك العناوين من دلالات واضحة ، نجد أنها زفلام ذات إتجاهات مختلفة ومتباينة إلا أنها مجتمعة فى وحدة واحدة ألا وهى الآلة الضوئية التى تجسد لنعيم أملاً فى رقترابه من الحياة التى يعشقها ، وابتعاده عن التزمت والإرهاب الذى يمثله له والده ، وتتشابه تلك الآلة الضوئية كثيراً مع الفكرة السابق عرضها (الكتاب الذى يحتوى على مجموعة مختلفة من القصص القصيرة) ، ويكثر زسامة من استخدام أسلوب الفوتو مونتاج الذى يبدأ به الفيلم عندما يصف نعيم المكان الذى يعيش فيه ويضيف بعض التفاصيل الذى يسمح هذا الزسلوب بعرضها مثل (الرجل الذى يرش الشارع بخرطوم مياه من شرفة منزله - وشقة الجيران التى يطلق عليها نعيم مستعمرة عراة) ، ويرصد هذا الأسلوب " الفوتومونتاج" بسهولة الكيفية التى تتغير بها الشخصيات مثل مشهد دخول عدلى الأب السينما لأول مرة فى حياته مصطحباً أسرته حاملاً ابنه على كتفيه - لاحظ أن الفيلم الذى كان يشاهده الأب فى السينما هو غرام فى الكرنك) مشهد أغنية حلاوة شمسنا التى يتوازى فيها موقف عدلى مع موقف الملك فى الاستعراض - وكذلك يرصد الفوتو مونتاج الكيفية التى تتغير بها نعمت الأم فى نهاية الفيلم عندما تستكمل أسلوب عدلى المتزمت بعد وفاته لتربية أولادها فترفض الزواج من مفتش الرسم الذى أحبها ، وصترخ فى وجه طفليها آمره ناهية ، وتقوم باحراق رسوماتها التى كانت تمثل لها متنفسا للحرية والحياة ،وكأن التزمت يورث، والعنف نظام قائم لايتغير بتغير الأشخاص ، وحيث أن طبيعة الفوتومونتاج تختلف عن طبيعة السرد

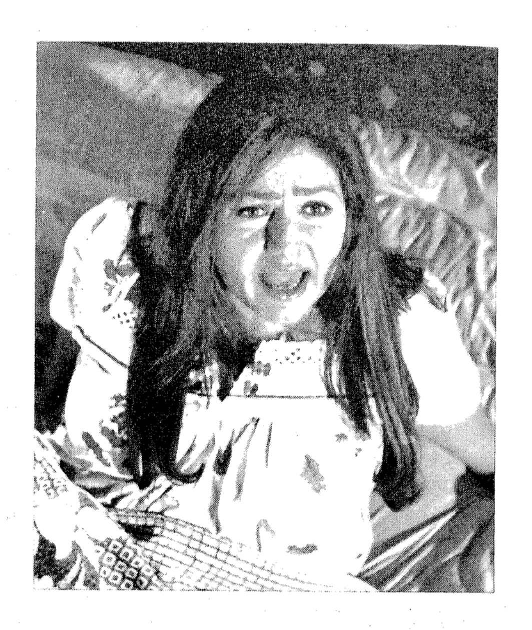
المرئي للفيلم بشكل عام ، فإن الإكثار من إستخدامه فى الفيلم يخل بإيقاعه ، ويظهر هذا السردذ على نحو متململ ، وأعتقد أنها مشكلة مشابهة لما حدث فى الفيلم الأخير " لداود عبد السيد " (مواطن ومخبر وحرامى) ، وعلى صعيد آخر لم يستطع مونتاج " خالد مرعى" التحكم فى إيقاع الفيلم من الناحية الشكلية ، والسبب الأول فى ذلك هو أت لكل مشهد إيقاع خاص به يختلف إختلافاً كبيراً عما يسبقه أو يليه من مشاهد ، كما أن المونتير لم يعير الاهتمام الكافى للتصوير فأفتقر الفيلم إلى تحقيق التوازن بين الإيقاع الداخلى والخارجى ، خاصة فى المشاهد ذات الإيقاع السريع ، كما أن هناك بعض المشاهد التى يشعر المتفرج بأنها لم تكتمل بعد مثل المشهد الذى تعاتب فيه نعمت زوجها لعدم قدرته على إشباعها جنسياً من خلال حوار طويل إنتهى بطريقة مفاجئة وغير متزنة ، كذلك يستخدم المونتير أساليب غريبة للإنتقال بين بعض المشاهد مثل (المسح الأفقى) وأغلب هذه الأساليب كانت تستخدم فى أفلام الأبيض والأسود ، وربما يكون السبب فى هذا هو الحنين إلى تلك الأفلام التى كانت تعرض فى زمن أحداث الفيلم !!! إلا أن المونتاج ينجح فى تقديم مشاهد تعتبر من أجمل ماقدم فى السينما المصرية حتى الآن وأهمها مشهد الحوار أحادى الإتجاه الذى يوجهه عدلى إلى الله مخدثاً إياه برجاء وإنكسار ـ نفسى أحبك زى زبويا ـ هنا يبرز المونتاج ببراعة ، من خلال القطع بين ثلاث لقطات فقط مدى المأساة التى يعانى منها عدلى ، والتى يخرج منها شخصاً جديداً متصالحاً مع ذاته ومع الآخرين ، ويظهر هذا التصالح فى مشهعد ـ أغلب الظن أنه سيصبح مشهداً خالداً خلود المشهد الشهير فى فيلم الأرض ليوسف شاهين عندما تتشبث يدا الفلاح أبو سويلم فى الأرض وهى تنزف الدماء ـ وهو المشهد الذى يقود فيه عدلى الدراجة وأمامه ابنه فارداً يداه مستمتعاً بنسيم الحرية على شاطئ البحر فى الوقت الذى تغرب فيه الشمس معلنة عن أفول السلطة الأبوية المتزمتة المجسدة فى الأب عدلى الذى يتوفى بعد ذلك المشهد ، والزعيم جمال عبد الناصر عندما يعلن قرار تنحيه النهائى عن السلطة.

من خلال هذا المشهد وغيره يترجم مدير التصوير طارق التلمسانى مضمون الفيلم ويرود من شطحات أسامة فوزى الفكرية ، والتى انعكست على إيقاع الفيلم وأضرب بمونتاجه ، فبينما يحاول الراوى ـ شريف منير ـ طوال أحداث الفيلم أن يجعل المشاهد يتفاعل مع قضيته ويؤمن بمادئه ، يحقق التلمسانى هذا الهدف بمجهود زقل من الراوى وبذكاء شديد وبأسلوب أكثر بساطة فى بداية الفيلم ، وذلك عندما يستخدم زاوية تصوير شخصية تعكس رؤية نعيم الذى ينظر لوالده إلى أعلى ، وتظهر هذه اللقطة

Close up على وجه عدلى/ الأب ينظر إلى نعيم لأسفل وهو يرهبه ويؤكد عليه بأن السينما حرام،، وبهذا يبدو الأب وكأنه يخاطب الجمهور الذى هو بالفعل داخل السينما ويشاهد

فيلماً سينمائياً ، فيتوحد ذلك الجمهور مع نعيم ويعتنق زفكاره ومبادئه منذ بداية الفيلم وحتى نهايته عندما يترك نعيم أهله يصرخون ويولولون فى خلفية الصورة بعد وفاة جده بينما يظهر هو فى مقدمة الصورة ضاحكاً على الإسكتش الكوميدى الذى يعرضه التليفزيون ساخراً من رد الفعل التقليدى للأهل على الموت ، ومن جهة أخرى تتحرك الكاميرا داخل منزل الأب على نحو شديد الوعى فهى بطيئة ، لاتقدم إلا حدوداً ضيقة على الرغم من إتساع المكان ، وتبرز الجوانب المظلمة فيه أكثر من المضيئة مما يدل على الإختناق وضيق الأفق داخل المنزل الذى يعبر عن شخصية صاحبه بينما يحدث العكس تماماً فى مشهد دخول نعيم السينما الذى يأخذ منحى فانتازياً وكذلك المشاهد التى صورت على شاطئ البحر حيث الأفق الممتد والإضاءة المشرقة والجميلة ، وتعبر الكاميرا باهتزازاتها عما تعانى منه نعمت/ الأم من إضطرابات نفسية عندما تدخل معرض مفتش الرسم وتجد البورتريه الذى رسمته معروضاً ومحجوزاً للبيع ، وفى حقيقة الأمر لابد أن يخصص للتصوير وحده مقالاً منفرداً لما يحمله من معنى وجماليات فى آن واحد ، وهو مالايمكن إنجازه فى هذا الحيز الضيق وبالمثل يطول الحديث عن ديكور صلاح مرعى والذى لايمكن فصله عن التصوير حتى وإن إجتهد البعض.

يقدم الممثل " محمود حميده " ـ وهو الممثل الأثير لدى أسامة فوزى ـ دوراً جميلاً وأداءاً أجمل فعلى الرغم من المبالغة فى تشدد الأب / عدلى والشكل الحاد الذى تتسم به إنفعالاته يأتى أداءه غالياً من المبالغة أو الافتعال ولعل السبب فى ذلك أن المضمون يعبر عن شخص حميده ذاته الذى يصرح فى موارااته بمدى علاقته بالله وماهية نظرته للموت ، فلم يبتعد جميدة عن شخصيته وقدم مايؤرقه بالفعل ، أما ليلى علوى فهى تؤدى دوراً مختلفاً بشكل تقليدى ، تنجح فى العديد من المشاهد وتخفق فى مشاهد أخرى خاصة التى تحتاج إلى التلقائية فى التصرف وتبتعد قليلاً عن لحظات التأمل والتفكير العميق ، والعكس يحدث مع الفنانة القديرة عايدة عبد العزيز فهى شديدة التلقائية وصاحبة ردود زفعال آنية وطبيعية إلا أن دورها فى السيناريو مرسوم بشكل هامشى ولم يقدمها بشكل مؤثر ، مثلها فى ذلك مثل منه شلبى وادوارد اللذان لم يقدما أى جديد بل أداءً بارداً خال من أى إضافات لدورين يستخدمهم الكاتب ـ من أجل تدعيم رؤيته فحسب عن رفض التقاليد التى تخنق الحب والعلاقات الرومانسية فى البداية ، ورفض سلطة الزوج ضعيف الشخصية الذى يريد حقوق دون أن يؤدى ماعليه من واجبات ، فى نهاية أحداث الفيلم حيث تطلب شقيقة نعمت (تؤدى دورها منه شلبى) الطلاق من زوجها (يؤدى دوره إدوارد) ، أما عن الممثل والمخرج " زكى عبد الوهاب " فكنت أتوقع منه أكثر من ذلك قبل مشاهدتى للفيلم ، فقد اقتصر أدائه على نرديد جمل الحوار فى السيناريو دون التعبير عن الحد الأدنى من المشاعر التى يحملها ممدوح تلك



الشخصية يجسدها زكى على الشاشة ، يبقى فى النهاية بطل العمل الطفل يوسف عثمان فهو موهبة مقبولة كانت تحتاج لمران أكثر ، ولكنها مشكلة السينما المصرية دائماً فى إعداد ممثلين موهوبين من الأطفال.

فى النهاية يعتبر فيلم " بحب السيما" اجتهاداً جميلاً لاثنين من فنانى السينما المصرية ، ولكنه أشبه باللوحة التى ظهرت بالفيلم ولم ترض الفنان الشيوعى ومفتش الرسم ممدوح حيث أنها تجمع بين نخل من مصر وشجر من إيطاليا وهذا ماحدث فى الفيلم على مستوى التناول السينمائى حيث الاختلاف الواضح بين إتجاهات كل من المؤلف والمخرج.

" بحب السيما " : وبناء الشخصية الدرامية

محمود العطار

هل يتعرض فيلم « بحب السيما » إلى العقيدة المسيحية ، أو ينتقد الأداء الدينى للكنيسة القبطية ؟ لا أظن ..

فالفكرة التى ينقلها الفيلم تحمل أكثر من مستوى ، قد تبدو فى أدنى المستويات أنها ضد الدين المسيحى أو بالأدق التزمت الأرثوذكسى ، وفى أعلاها انها ضد الدين بعامة . وبينهما يقف مستوى يرفض القهر بكل أنواعه ، سياسياً ، أم دينيا ، أم اجتماعياً .

فعلى المستوى الأول لم ترد جملة أو إشارة فى الفيلم تسخر من أو ترفض شعيرة خاصة بالديانة المسيحية ، أو تشريعاً معينا بالكنيسة القبطية . بل إن مارأيناه كان تهكماً من أمور عامة لاتخلو منها أى ديانة كالصوم ، والصلاة ، والتحريم الذى يطال كل مباهج الحياة ، حتى المعاشرة الحلال بين الأزواج !

وهذا التشدد فى التحريم ليس مقصوراً على ديانة بذاتها ، فبداخل كل دين هناك جماعات ومذاهب من أدنى الشرق إلى أقصى الغرب تحرم ليس فقط التليفزيون كما فعل رب الأسرة عدلى" - محمود حميدة الذى أمسك بأعلى مناطقه الفنية نضجاً - بل تحرم كل وسائل المدنية الحديثة . ولكنه التزمت الذى يكبل صاحبه لدرجة العجز كما شاهدنا عدلى وقد عجز جنسياً عن إسعاد

زوجته " نعمات " – ليلى علوى – بسبب مايمارسه على نفسه من قهر.

وهنا نقترب من المستوى الثانى فى فكرة الفيلم ، وقد وضح ذلك القهر جلياً من المشاهد الأولى ، حيث يلقن عدلى ابنه « نعيم » ، وقد أسماه أبوه بذلك الاسم لأن النعيم هو الجنة ، وباعتقادى أن من يحمل الاسم لابد له من نصيب منه ، لقنه درساً بشعاً فى الخوف ، وصور له عذاب الجحيم ، وذلك كله بسبب حب نعيم الجارف للسينما . فهو يكاد يعبدها والأب يراها خطية كبرى والجميل فى هذا القهر باسم الدين أنه جعل من نعيم طفلاً عدمياً ! فإذا كان الله معذبه فى كل الأحوال لأنه عاشق للسينما وهى من أكبر الخطايا ولن يستطيع التخلى عن معشوقته فإن كل شئ مباح لأن العذاب واقع واقع .

أما عن رفض الدين لذاته ، أى دين ، فيمكن أن نفهمه من المشهد الرائع الذى ارتد فيه عدلى عن تزمته ، بل ربما عن دينه ، متسائلا عن معرفة الله ، فنحن نقول ونقول عن الله ولكن هل نعرفه ؟ هذا سؤال مشروع وخطير لأنه يحمل المعنيين ، الأول : هل يمكن أن نؤمن بشئ لانعلمه ؟ والثانى يوحى بأن معرفة الله تختلف عن التدين . فقد اعترف لله بأنه لايحبه على الرغم من تدينه المبالغ فيه ، بل هو يخافه . فهل المعنى أن الله محبة ، وأنك لن تحبه حتى تعرفه ؟ ربما ..

إنما كيف تم اقحام القهر السياسى جنباً إلى جنب مع القهر الدينى فى سياق يبدو متآلفا بينما هو ليس كذلك ؟

المأخذ الأكبر على هذا العمل الفنى إن الفكرة أو الأفكار التى أراد أن يطرحها الفيلم جاءت أقوى وأعلى من صياغتها فنياً ومعالجتها درامياً.

فهذه المستويات التى أتحدث عنها لم تتضافر بشكل فنى تنصهر فيه الأفكار من خلال سيناريو محكم البناء ، وعبر شخصيات ومواقف لم تفرض فرضاً على الفكرة التى فى ذهن المؤلف.

فنحن بداية ليس لدينا قصة تتضح من خلال المعانى والأفكار ، إنما العكس صحيح ، فأمامنا أفكار حاول المؤلف أن يضعها فى قالب فنى . والقصة السينمائية تشترك مع الرواية الأدبية من حيث إن المؤلف تكون لديه فكرة معينة ومسبقة فى ذهنه ، يريد أن يصوغها فنياً ، فيشرع فى عملها . وكلما استطاع الكاتب أن يترك لشخصياته وأحداثها الحرية والمساحة الكاملة للتعبير عن فكرته كان أكثر موهبة أدبياً . بينما لو ظلت الفكرة مسيطرة على ذهنه بحيث لاتستطيع نفسه أن تنفك للحالة الأدبية الخالصة ، فإنه يكون آنذاك مفكراً أكثر منه أديباً.

فالقهر السياسى لم يظهر إلا من خلال مشهد وحيد ، تعرض فيه عدلى إلى استجواب شرس من الأمن ، لم نره بل شاهدنا أثره على وجهه ونفسيته المنهارة بعد عودته إلى منزله . وخلاف ذلك كانت الخلفية تحمل صوت عبد الناصر واسمه وتصريحاته وصوره كعلامة على القهر السياسى

الذى يتعرض له البلد ، وكمعادل للقهر الدينى الذى يمارسه عدلى على نفسه وأسرته . حتى نأتى إلى ذروة هذا القهر ثم التخفف منه ، بعد ما أحدث من آثار . فلم يتحرر عدلى من قهره لذاته ولأسرته ، على المستوى الفنى ، إلا مع تنحى عبد الناصر من منصبه السياسى على المستوى الفكرى . فلاح خبر التنحى فى الأفق ، كخلفية لمشهد الدراجة والبحر والشمس الغاربة ، اعترافاً بنكسة يونيو التى هى بدورها من نتائج القهر والاستبداد ، وقد توازت مع هذه النكسة القومية نكسات أخرى ، اجتماعية وأخلاقية ، تعرضت لها الأسرة – مرض نعيم وعدلى وخيانة نعمات – وكلها مبعثها القهر . فالابن أصيب عندما تعرض للأمطار هرباً من استبداد أبيه . والأب اختل قلبه بسبب من تزمته الضاغط . واستسلمت الزوجة للشيطان استسلاماً مزدوجاً، فى جانب منه تلبية لنداء التحرر ، وفى الآخر رغبة منها فى إشباع حرمانها الجنسى .

والذى يصلنا من محاولة الربط بين القهر الدينى والسياسى أن العلاقة بينهما منقوصة ، فالربط هنا بلا رابط . المعروف أن الاستبداد السياسى ، الذى مارسه عبد الناصر لم يؤد إلى التطرف الدينى ، إنما هزيمة ٦٧ هى التى بعثته من مرقده ، والهزائم المتتالية ، إضافة إلى القهر الحالى هو ماجعله سمة هذا العصر .

ربما أراد الكاتب أن يقول إن الحالة السياسية الراهنة تؤدى إلى التطرف الدينى ، لكنه أسقطها لأسباب رقابية على فترة الستينيات ، إنما تظل الأسباب منقطعة بين عصرنا الحالى بانجازاته الوهمية وفشله التاريخى ، وبين عصر الثورة بحقائق هزائمها وانتصاراتها . فالثورة ، وهى مسألة عظمى عند تناولها الفنى ، حشرت فى سياق ليس بحجمها . ويظل الربط بين القهر السياسى والدينى صورة فى ذهن المؤلف ، بينما العلاقة بينهما لم تنل حظها الفنى من الكتابة السينمائية .

أو ربما أراد الكاتب أن يدين القهر بإطلاقه ، سياسيا ، ودينيا ، واجتماعياً ، بما يترتب عليه من سوءات ، الهزيمة ، والخطيئة ، والبلاء . لكن هذه الصور جاءت منفصلة " اسكتشات " مفردة ، فعاب السيناريو عدم وجود قصة نشاهدها من خلال تسلسل متجانس للمشاهد ، أو حوار يكشف لنا أعماق الشخصيات ، ويعمل على بناء الأحداث فى وحدة مضفرة بلا تداعيات منسابة .

ومن المشاهد التى تشعرنا بعدم التآلف بين الأحداث ، وغياب التجانس بين المواقف ، مشهد الطفلة التى تطلع نعيم على عورتها ، أو الشخص الذى يتصل بأم نعمات – عايدة عبد العزيز (الأسطى الكبير) فى فن التمثيل – ويغازلها عبر الهاتف ، بطريقة حسية بذيئة ، أو المدرس الذى يستمتع بإيذاء التلاميذ ، إلا لو كان إضافة لخانة القهر فى الفيلم !.

إنما تبقى مثل تلك المشاهد مبتسرة بلا مغزى درامى يتطور ويمتد ليصب فى مجرى السيناريو

فيزيده عمقاً واتساعاً . فلم تخدم كثير من المشاهد والأفكار الأساسية بطريقة فنية أو معنوية .

ومن المعانى المهمة التى أراد الفيلم أن يصورها لنا ، أن الكذب حولنا من كل جانب ، فى الأقوال ، والأفعال ، والعلاقات فالتلميذ الذى ذهب يشكو فقره إلى عدلى – الأخصائى الاجتماعى بالمدرسة – أوحى إلينا أداء الممثل البارع أنه ربما يكون كاذباً . وإن كان فى الزاوية الأخرى من الموقف ، تبدو لنا رغبة المؤلف فى إظهار مدى الحنان فى شخصية عدلى باعطائه السائل من ماله الخاص . ومدى نزاهته وتشدده فى الحق بتهجمه على الناظر فاسد الذمة.

ولمعى خطيب " نوسة " أخت نعمات – منة شلبى التى تعلم ماتصنع من فن – كذب عليها وأسرتها وادعى أنه أكمل تعليمه وهو لم يحصل على شهادته العليا بعد ، فحدثت معركة داخل الكنيسة ساعة الزفاف ، وعلى الرغم من الضرب بالأحذية ، وتبادل السباب بين العائلتين ، إلا أن الأب " بشرى " وافق مضطراً علي زواج ابنته من هذا المحتال فى نظره .

نحن لدينا كذب فعلاً ، لكنه ليس حقيقياً ، والصنعة أظهر فى تأليفه عن إبداعه . فهل عدم حصول لمعى على البكالوريوس – وهو المنتسب لكلية التجارة ، ويعمل موظفاً فى الوقت نفسه – سبب كاف لتلك الكذبة المفضوحة؟ أم هو نوع من مكر الأطفال البرئ !؟ لم نستشف ذلك من شخصية لمعى بالقدر الملائم . وإن ظهر لنا من طابعها الشهوانى فى البطن والفرج .

وإذا سلمنا بالمنطق الفنى للكذب فى شخصية لمعى ودوافعه ، فهل يمتد هذا المنطق ليجعل من هذه الكذبة مبرراً لتلك المعركة الهزلية ، وإتمام الزواج بعدها ؟

فلو كان رفض الأب لهذا الزوج بسبب كذبه ، فإن غضبته أثناء دخوله الكنيسة لاتتفق فنياً أو واقعياً مع تبديل رأيه بعد معركة سالت فيها دماء العائلتين والقسيس . وإن حاول الحوار أن يقنعنا بأسباب ليست من القوة التى تجعل الأب يخضع لها . وأهمها عدم " فركشة " الزيجة خوفا على مستقبل البنت ، اللهم لو كان الأب ضعيف الشخصية ، وهذا لم يشر إليه . أو أن بعض القبلات والأحضان التى حصل عليها الحبيبان قبل الزواج كانت معلومة للأسرة ، فاضطرت للرضوخ ، وهذا أيضاً لم يوح به . فمحال أن يحدث هذا فى الواقع ، وبالتالى فإنه من الصعب اختلاقه فنياً .

وإن قيل إن هذا من باب " الفانتازيا " فإن " الخوارق الفنية " التى هى أقرب إلى هزل الخيال لها سياق مغاير ، ومنطق مختلف ، وروح أخرى .. فنحن لانستطيع –هنا – أن نصدق الكذب أو التعاطف معه . والمشكلة أن المعنى – زيف العلاقات – وهو جد مهم ، أراد الكاتب أن يعرضه فى قالب من الهزل ، لكنك تشعر دائما أن بينهما تنافراً .

الشخصية التى تم بناؤها بطريقة متسقة ومقنعة إلى حد كبير ، شخصية الزوجة " نعمات "



وقد أدت الفنانة ليلى علوى الدور بإحساس صادق ، وفهم واع تستحق عليه جائزة فى فن التمثيل.

منذ المشاهد الأولى نعرف أنها إنسانة مشتتة الذهن ، لديها حزن دفين ، دائما تنسى الأشياء المنزلية قبل مغادرة البيت ، أو تترك المفتاح فى باب الشقة . نفسها ليست معها ، أو أنها فنانة تحمل سمة شرود الفنانين الذين ينسون أشياءهم عادة . هذا مانكتشفه عندما يعلن السيناريو عن موهبتها فى الرسم فمفتش التربية الفنية " ممدوح " - ذكى عبد الوهاب قليل الحظ من فن التشخيص - يجئ من الوزارة لمتابعة أحوال حصص الرسم بالمدرسة التى تديرها نعمات ، لنكتشف من خلاله أنها فنانة موهوبة . وهذا هو الجانب الآخر من صراع نعمات - ممدوح - الذى لم يرق إلى نفس الدرجة من الجودة.

فشخصية " ممدوح : من الشخصيات التى لايمكنك أن تصدقها وتجد لها ملامح ، ليس بسبب الأداء " البارد " فقط ، إنما تقديمه كرسام له سمت التشكيليين الفوضويين مع توظيفه بوزارة التعليم غير مقنع . فهذا النموذج - الفنان / الموظف - فضلا عن كونه استثناءً ، ومن غير المستحب أن يقوم الفن على الاستثناءات إلا فيما ندر ، وإن كان .. فاللعب عليه يلزمه مهارة كبيرة تمنحنا قبوله.

فلم تستبن لنا أبعاد شخصية ممدوح وأعماقه النفسية ، لاسيما أن هذا النموذج قلما سلم من محنة المثقف الأبدية مع السلطة والمجتمع . فشخصية - المثقف / البيروقراطى - تستحق أفراداً بذاتها يعلو عن مجرد حكيه لنعمات عن سجنه لأسباب سياسية ، وإلحاده قبل اعتقاله ثم انتسابه لدين وهو فى السجن ، كلها محكيات بلا ملامح واضحة أو توظيف يثرى الشخصية فى علاقتها مع نعمات أو مع نفسها أو مع المشاهد أيكون تخلى خطيبته عنه وهو فى المعتقل ، كما ظن هو نفسه ، أو تنازل أساتذته ورفاقه عن مبادئهم دوافع كفيلة بأن يغير الانسان من معتقداته ؟ بالطبع هى كذلك . والمأخذ على تلك الشخصية أنها لم تشبع دراميا من جميع الجوانب فخلقت مسطحة بغير جوهر يطلعنا على عمق مثل تلك التجارب الانسانية.

ومايبدو لى أن هذه شخصية تهم المثقفين ؛ ونموذج من نماذج مثقفى وسط البلد ، قد يجد من يبهره فيغريه بالتناول ، لكن بأية فنية ؟ كما يبدو لى كذلك أن المؤلف وضع " ممدوح " على طريق " نعمات " ليظهر لنا الجزء الآخر من حياتها ، وليكون تكأة درامية تستند عليها نعمات فى خيانتها لزوجها ، بل خيانتها لنفسها ، ثم ندمها الأليم الذى رأيناه فى مشهد من أجمل المشاهد داخل الكنيسة وهى تعترف ، ليس لأحد من رجال الدين ، إنما لما هو بداخلها.

أمر آخر يتصل بعدم الاتساق فى شخصية ممدوح ، يتبين لنا عند تقييمه لفن نعمات من خلال مشهد المقارنة بين لوحتيها للمرأة العارية . الأولى رسمتها على هيئة منبسطة ، والأخرى بشكل

أقرب إلى الانكفاء ، فعلمنا من حوارها معه أن الأولى رسمتها حين كانت فى بلدتها المنيا أثناء دراستها الجامعية . بينما الأخرى رأينا كيف تسللت من غرفة نومها ليلاً ، كى تمارس موهبتها فى جنح الظلام بعيداً عن أعين زوجها المتزمت.

وهنا لنا وقفة مع " ممدوح " لأنه أبدى رأياً بعيداً كل البعد عن الفن الحقيقى . إذ يقرر أن اللوحة الأولى أجمل لأنها أكثر تحرراً ، وعلى " نعمات " أن تلتزم تلك الروح ، بينما الأخرى تبدو كأنها مسجونة ومكبلة ، وعليها أن تفك هذه القيود.

والحقيقة أن الذى يجعل الفن جميلاً من عدمه هو الصدق فاللوحة الثانية رسمتها فيما يشبه الأسر الحقيقى ، لذلك هى فى رأيى أكثر فنية ، ربما لأنها تعبر عن الألم الذى يوقظ الموهبة ، أو لأنها ترجمة حية ولحظية لتلك النفس الأسيرة ، وفى الحالتين يبدع لنا الفنان أصدق أعماله تأثيراً . هذا إلا إن كان غرض ممدوح غير فنى ، أى كان يروض فريسته ، وهى زوجة لآخر ، للايقاع بها باسم الفن والتحرر . لكننا لم نشعر أنه وغد خاصة وقد تقدم للزواج منها بعد موت زوجها !؟

قرب النهاية كان المشهد الموحى ، وقد اعتلى نعيم وعدلى دراجة تدور عجلاتها على ضفاف البحر ساعة الغروب ، فى صورة شاعرية تحمل معنى التحرر ، كما تنبئ عن قرب انتهاء دور عدلى وغروبه عن الحياة . وهو ماحدث فعلا لكن بعد ذلك المشهد بقليل ، حين دخلت عليه زوجته فى محرابه ، وقد أسلم الروح فى وضع المتعبد . ربما يفسر لنا هذا الحدث أحد المعانى التى طرحها الفيلم ، إنه من الممكن أن تتمسك بإيمانك فى غير تزمت بعدما تكون قد عرفت الله ، ومس حبه قلبك ، ولن يتأتى هذا إلا بالاعتراف والصدق ، ومواجهة النفس مثلما فعل عدلى لحظة ارتداده !

أما آخر المشاهد التى توجز أحد أهم المعانى الأساسية فى اسم الفيلم ، وقد أداه بطل الرواية - الطفل يوسف عثمان ذلك الاكتشاف الثمين - هو المشهد الذى يعيش فيه نعيم مع " الصورة " من خلال شاشة التليفزيون ، ذلك الوافد الجديد على منزله ، وقد تمت الاستعاضة به عن السينما . فنعيم يحب الصورة بإطلاق منذ كان يحمل لعبته التى يرى بداخلها الصور . فلماذا أحب نعيم الصورة لهذه الدرجة ؟

على مدار الفيلم التف الكذب حول نعيم من كل جانب ، فكانت الصورة بالنسبة له هى - الفن / الصدق - البديل لكذب الحياة . فموت جده لحظة مشاهدة الأسرة للتليفزيون لم يعره الطفل أدنى اهتمام . بل إنه أعاد تشغيله بعد أن أغلقته نعمات تناسباً مع الموقف . فكأنه يقول لهم امضوا أنتم فى أكاذيبكم ودعونى استغرق مع فنى!

ولمن عاب على مشهد تبوله على الناس أثناء تلقى العزاء داخل الكنيسة فى وفاة أبيه ، فالمسألة ليست أخلاقية بقدر ماهى تناقض فنى وإنسانى . فبأى منطق ومشاعر يفقد طفل والده ثم لايبالى

، بل يبول على رؤوس الأشهاد من المعزين ، وإن كنا نصدق نعيم فى مشهد وفاة جده ، وتمسكه بمشاهدة الصورة ، فمن الصعب تصديقه فى موقف موت أبيه .

فلم تكن بينه وبين جده عاطفة تذكر ، فضلا عن الفارق الكبير بين هذا الطفل وبين ارتباطه بحب الصورة . فى حين أنه قد تصالح مع والده عندما أدخله السينما ، واشترى له تليفزيونا . والأهم أنه رافقه على الدراجة بعدما رفض يحيى أن يصطحبه عليها ، فهو يقول لولده : أنا من يحقق لك أحلامك ، أنا أبوك . فكيف بعد تلك العلاقة الانسانية الصادقة ينقلب الابن غير حزين أو أسف على رحيل الأب !؟

أعلم أن الفن كلما تعددت مستوياته تنوعت معانيه ، فيصبح العمل الفنى أغنى قيمة وأكثر عمقاً . لذا قال القدماء " المعنى فى بطن الشاعر " . لكن هذا التعدد والتنوع له صنعة تحكمه قادرة على الإيحاء الفنى من غير تشتيت لذهن متلقى الفن ، أو تمييع للأفكار والمعانى الملقاة عليه . وأظن أن الفجوة بين الشكل والمضمون ، الصورة والمعنى هى التى أدت إلى هذا التشتت ، فلم نقدر على وصل المعانى والأفكار ببعضها البعض فى أذهاننا ، وربطها أدبياً من خلال الصورة والحوار بالسيناريو المكتوب ، بشخصياته وأحداثه .

والمفارقة فى هذا الفيلم أن الصورة التى ظهرت لنا اكتملت لها كل الأدوات السينمائية الجيدة التى اجتهدت عناصرها لتصنع لنا فيلماً عالى المستوى ، بدءاً من موسيقى الموهوب خالد شكرى التى تشعرك بنسيم الخريف الحاضر الغائب ، مروراً بالإضاءة الباعثة على العتمة التى تسرى فى روح المشاهد ، والقابضة على نفسية الشخوص والاكسسوار والأزياء التى تعود بك إلى زمن الستينيات – باستثناء الفنان الكجوال ممدوح – والتى عبرت عن طبيعة الشخصيات وبيئاتها وثقافتها بتماثل طبيعى ، انتهاءً بالمخرج أسامة فوزى الذى سعى جاهداً لإمتاعنا بفيلم لايقال عنه سوى إنه عمل سينمائى جيد لاينقصه - وتلك هى المفارقة - إلا بناء درامى على ذات القدر من عمق الأفكار وجدتها ، وبنفس الدرجة من الجمال الذى بعثته الصورة فى نفوسنا . وهو البناء الذى يحققه مزيد من النضج والخبرة والدأب الفنى ، وهو مايكتسب ويتقرر فى أتى الأيام . ومبروك لأهل السينما فيلم « بحب الصورة».

ملف

« بحب السيما » :
ثقافة الخوف وثقافة الخلاص

د. راجى شوقى ميخائيل

أبرز فيلم بحب السيما ظاهرة الحضور القوى للدين فى حياة شخصياته من الأقباط فقدمهم وهم يجتمعون للترنيم والصلاة أو يحضرون مسرحية يوسف فى الكنيسة ورصد كيف تصوغ المعتقدات الدينية أفكارهم مثل التسليم بالقضاء عند الجدة المريضة ، بل تطبع أحلامهم مثل حلم الطفل بالملائكة يدخلونه الجنة من بوابة السينما وهذا هو ميراث المصريين كشعب متدين .

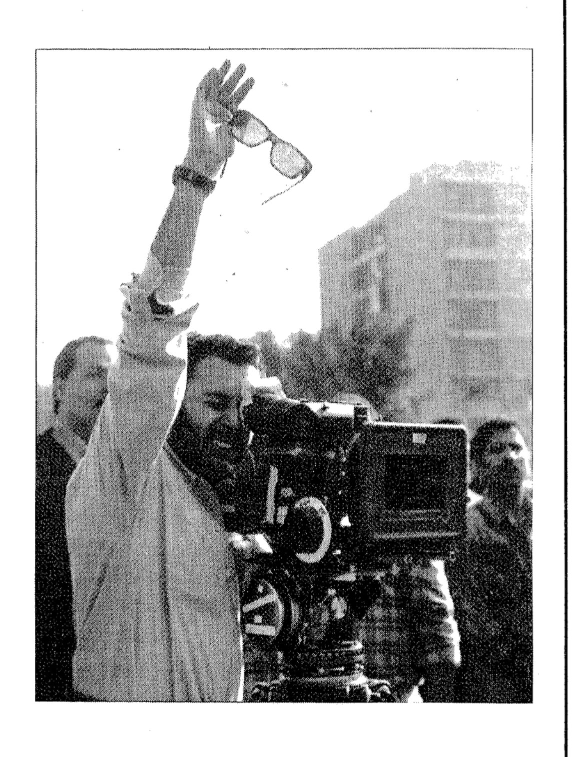
فقصة الفيلم وشخصياته جديدة تماما وتم تقديمها ببراعة وفهم عميق لسماتها النفسية والذهنية وبأسلوب واقعى جعل المشاهد يحس بالألفة معها كما أبرز روح المكان وعراقته فى حى شبرا والموضوع الرئيسى للفيلم هو الحياة الدينية للبطل الذى يتسم تدينه بالغلو والانسحاق النفسى والشعور بالذنب والاحساس المرضى بالخوف من الجحيم وهو يعذب نفسه ويعذب من حوله بتصرفاته معهم كما اعترف هو لاحقا وهكذا فان خوفه من الجحيم قادة إلى أن يحول حياة أسرته إلى جحيم ومارس عليهم استبداد جر عليهم الكوارث بينما تكفل المدرس " أحمد عقل " بترهيب الابنة نعيمة فى المدرسة فالفيلم يكشف ويدين ثقافة الخوف ويؤكد مسئولية الأب عن خطيئته زوجته وعن إصابة ابنه بالحمى الروماتيزمية التى داهمته عندما خرج الى الشرفة يبكى من قهر أبيه والتى جعلت الطفل يهز رأسه اهتزازات لاإرادية متأثراً بمرضه وهكذا أذى الأب

جسد زوجته بإهماله كما أذى جسد ابنه الذى أصيب بالحمى ناهيك عن إيذائه لروحيهما.

وفى صراع مع الخوف تتقدم ثقافة الخلاص إذ يلوذ بها الأبطال لكى تنقذهم والخلاص كمصطلح دينى يعنى« النجاة من حياة الإثم والخطيئة والدخول والنمو فى الحياة الروحية النقية للوصول إلى الملكوت السمائى والأرضى فالزوجة تمارس هواية الرسم وتحب فنها وعملها وتسعى إلى استعادة حب زوجها وعندما تسقط فى الخيانة فى لحظة ضعف فانها تنهض بسرعة وتتوب بدموع غزيرة قائلة أنا خاطئة ومجرمة وسافلة ثم تمارس الاعتراف فى الكنيسة كما تعترف لزوجها . والطفل يتمرد باستمرار ولايستسلم للاكتئاب بل يخلع الملابس الثقيلة التى ألزموه بها ويتفرج على الشرائح المصورة ويتحايل ليذهب مع خاله إلى السيما والجدة المريضة تقاوم اليأس بل تتضح بالحكمة لمن حولها أما بطل الفيلم فان الجانب النبيل فى شخصيته وهو تعاطفه مع الطلاب الفقراء قد قاده إلى الصدام العنيف مع ناظر المدرسة ثم رفض الكذب برغم أن المحقق المتواطئ دعاه إلى الانكار ولكن البطل حمل صليبه حتى النهاية ورفض الكذب وبعد اعتقاله وامتهانه استطاع أن يخرج من محنته إلى حالة من الكشف والتطهر وهكذا فان أبطال الفيلم فى بحثهم عن الخلاص هم مسيحيون حتى النخاع.

فثقافة الخلاص هى ثقافة نضالية لأنها حالة مستمرة من مقاومة الشر وبناء كل ماهو خير .

أن تفسير وتأويل النص الدينى يمكن أن ينتج هذا النموذج المتزمت فى أى زمان ومكان مثلما كان الفيلسوف الألمانى " كيركجورد " ضحية لأبيه المتزمت ولكن فى حالتنا هذه فان تأثير المجتمع ومسئولية المناخ العام عن توليد مثل هذا الغلو لايمكن انكارها لاسيما وأن الفيلم قد قدم خطا سياسيا بدءا من صوت الرئيس الراحل جمال عبد الناصر يقول أن إرادة القانون أكبر من مراكز القوة ثم حديث مفتش الرسم وانتهاء بخطاب التنحى الذى أعقبه مباشرة وفاة الأب الذى كان يشعر بالعزلة والاغتراب فى ظل مصادرة الحياة السياسية وحل الأحزاب التى كان يجد فيها مثقفو الطبقة الوسطى الصغيرة متنفسا لهم بالاضافة إلى إحساس البطل بالقهر إزاء فساد ناظر المدرسة كل هذا ساهم فى خلقف التشوه النفسى والحالة الذهنية للأب والتى تجمع بين الرعب الداخلى وإعادة انتاج نموذج الدكتاتور لكى يتسلط على رعيته مع إطلاق شعارات براقة لهم فهكذا كانت العلاقة بين الراعى ورعيته فى الفيلم وعندما قمعت السلطة وقتها التعددية السياسية وأممت الصحف وساد الاعلام الأحادى التعبوى بدا التهميش السياسى للأقباط بدليل أن دخولهم للبرلمان بعد ١٩٥٢ أصبح محدوداً للغاية أو معدوماً بعد أن كان يتم انتخابهم فى الانتخابات العامة فى المرحلة الليبرالية وفى ذلك الوقت بدأت هجرة الأقباط إلى الخارج فالاستبداد السياسى والدينى يتبادلان التأثير أو التصدير والاستيراد من بعضهما البعض وعلى صعيد



الأسرة والوطن قاد الاستبداد إلى الفشل المتلاحق لأنه ينطوى على التقصير وضعف الإنجاز وهكذا كشف الفيلم الخطايا الشخصية والخطايا المجتمعية واستخدم الكوميديا ليتحدى بها مناخ الخوف الناجم عن غطرسة المتزمتين واستعلائهم.

ورداً على المطالبين بحظر الفيلم أقول أن علينا أولا أن نتعمق فى ثقافتنا السينمائية والحقوقية معا فنحن بازاء عمل فنى وليس فيلما تسجيليا وثائقيا والدخول إلى أعماق الشخصيات وتحولاتها المختلفة يقربها إلى المشاهدين أكثر من المواعظ والخطب فالفن يرسل رسالته من خلال ابراز التناقضات فلقد قدم مثلا ثلاثة أقباط منخرطين فى الخدمة العسكرية فى مقابل قبطى واحد تهرب من التجنيد وهو نفس الشخص الذى اختلس القبلات فى حرم الكنيسة ثم خدع زوجته ولكن كان من الأفضل المحافظة على قدسية دار العبادة بدون خدش لأنها رمز لتراكم مئات السنين من التمسك بالفضيلة كما أنها مستجمع لقيم الكنيسة المصرية وفى طليعتها القيم الوطنية والروحية أما الأفراد فليست لهم قداسة أو حصانة وللفنان الحرية فى أن يظهر خطاياهم ولاسيما إذا كان يتبع ذلك بتجسيد رحلتهم على طريق الخلاص (على عكس فيلم القاهرة ٣٠) ولقد أدرك المثقفون أن الفيلم يحارب الغلو فى أى دين ويحارب الجمود الفكرى وأسلوب الترهيب الذى يعد أول أسلحة المتطرفين فالدعوة إلى حظر الفيلم هى فى الواقع خدمة وإضافة إلى رصيد المتطرفين وذريعة يدخرونها لكى يستخدموا سلاح الحظر حسب أهوائهم وإذا كان الرمز والمجاز هما بعض وسائل تفسير النص الدينى نفسه فالأحرى أن نفسح المجال للفن لكى يستخدم لغته الخاصة ومن ناحية أخرى فان المبادئ الحقوقية تتصف بالعمومية فإذا أيدنا مثلاً فن الكاريكاتير كأداة نقدية فلا يجب أن نطلب عدم رسم شخصياتنا بالذات ويمكن لنا استخدام وسائل الرد الأخرى مثل إصدار البيانات أو الدعاية المضادة ولكن يجب الابتعاد عن الوسائل التى تشد مسيرة الحرية إلى الوراء وعلينا التركيز على القضايا الجوهرية لئلا تهتز مصداقيتنا لدى الرأى العام وعلينا أن نثق أن سمعة الأقباط ليست هشة كما أن الفن كان وسيظل سلاحاً قوياً ضد التطرف.

صفحات من كتاب : « النزعات المادية فى الفلسفة العربية الإسلامية »

(٦)

النظرة التجريبية للتراث عند المؤرخين

د. حسين مروة

برز بعد ابن تيمية تياران من السلفيين : تيار يتابع اتجاهه نفسه ، وتيار آخر يتابع الخط الأشعرى فى محاربة الفلسفة والفلاسفة بسلاح الفلسفة نفسها . ومن التيار الأول من أعاد أسلوب ابن الصلاح فى تحريم المنطق والفلسفة ، أمثال : ابن قيم الجوزيه (١) - ٧٥١ هـ) ، والصنعانى (٢) (- ٨٤٠ هـ)، والسيوطى (٣) (ـ ٩١١ هـ) . أما التيار الثانى - الأشعرى - فقد جاء من المتأخرين الممثلين له من مارس التفكير الفلسفى دون حرج حتى أن بعض الباحثين المحدثين وصف طريقتهم بأنها « توغلت فى مخالطة كتب الفلسفة ، والتبس عليهم شأن الموضوع فى العلمين (علم الكلام وعلم الفلسفة) وحسبوه واحداً ، واختلطت مسائل الكلام بمسائل الفلسفة بحيث لايتميز أحد الفنين من الآخر ، كما فعل البيضاوى (ـ ٦٩١ هـ / ١٢٨٦) فى « الطوالع » وعضد الدين الايجى (ـ ٧٥٠هـ / ١٣٥٥) فى كتاب « المواقف » (٤).

إن الطابع العام لمواقف القدماء من التراث الفكرى الفلسفى ، بعد ابن تيمية إلى زمن متأخر

يتجاوز القرن السادس عشر الميلادى ، هو طابع هذين التيارين معاً ، رغن الاستثناءات ذات الشأن الكبير . ولكن تيار الأشعرية ظل يحتفظ بمواقعه المسيطرة ـ بالأغلب ـ على النشاط الفكرى فى هذا المجال ، فإن كثرة شراح الكتاب الكلامية والفلسفية البارزين ومؤرخى الفلسفة ، فى المراحل المتأخرة ، هى كثرة أشعرية ، من ابن خلدون إلى طاش كبرى زادة (ـ ٩٦٣ هـ / ١٥٥٠) (٥) . أما الاستثناءات التى أشرنا إليها فتتركز على المتأخرين من فلاسفة الشيعة الذين يبرز فى قافلتهم الأخيرة صدر الدين الشيرازى المشهور بـ « بالملا صدرا » أو بـ « صدر المتألهين (٩٨٠ ـ ١٠٥٠ / ١٥٧٣ ـ ١٦٤٠) (٦) . والقصد من الاستثناء هنا أمران ، هما : أولا ، كون فلاسفة الشيعة هؤلاء نظروا إلى الفكر الفلسفى من خارج كلا التيارين السابقين : الحنبلى ، والأشعرى ، من حيث الاتجاه المذهبى الصرف ، وثانياً ، كون موقفهم من هذا الفكر يتسم بالانسجام الداخلى . ذلك بفضل تطويعهم مقولاته ومفاهيمه ذات الطابع الميتافيزيقى وفق طبيعة المقولات والمفاهيم الشيعية فى قضايا النبوة والإمامة بالأخص . لذا كان النشاط الفلسفى الشيعى فى المرحلة المتأخرة من عصور الفلسفة التراثية يتميز ـ فضلاً عن خصبه ـ بسماته الخاصة . ولعل أظهر هذه السمات تلك العلاقة الداخلية الحميمة بين النظرة الفلسفية والروح المذهبية . من هنا تراءى لبعض الباحثين ، من شرقين ومستشرقين (٧) ، أن لفلسفة التشيع طابعاً عرفانياً . غير أن مايبدو فيها من هذا الطابع إنما هو مستمد من ذلك الانصهار الكلى فى مفهوم عصمة الأئمة . فإن هذا الانصهار ، بالإضافة إلى الظروف التاريخية المأسوية التى تعرضت لها حركة التشيع فى مختلف مراحلها ، قد شحنت التفكير الفلسفى الشيعى بحرارة وجدانية متميزة أضفت عليها ذلك الطابع الذى يقترب من الطابع العرفانى . ونحن نقصد هنا الشيعة الإمامية الاثنى عشرية بخاصة ، دون الاسماعيلية وغيرهم.

***

كان القسط الأوفر من هذا العرض النقدى لمواقف القدماء ، موجهاً إلى المشتغلين منهم بالبحث الفكرى ، المنطقى أو الكلامى أو الفلسفى أو الأصولى ، ولم نتعرض للمؤرخين منهم إلا حين رأينا هذا المؤرخ أو ذاك بين المشاركين فى البحث التاريخى أو فلسفة التاريخ ، كابن خلدون والشهرستانى . لذا نرى ضرورة الوقوف قليلاً الآن لاستطلاع مواقف المؤرخين القدماء من العرب ـ الاسلاميين الذين سجلوا فى مؤلفاتهم الواصلة إلينا كثيراً من ظاهرات المجتمع العربى ـ الإسلامى فى القرون الوسطى التى تحدد زمن الفكر التراثى . ولكن ، ينبغى أن نلحظ هنا أن تلك المؤلفات التاريخية يغلب عليها طابع التاريخ العام للأحداث أو الأشخاص أو البلدان ، حتى تكاد تكون

المؤلفات المتخصصة بينها بتاريخ الظاهرات الفكرية بوجه عام ، أو بظاهرة معينة منها ، قليلة . هذا فضلاً عن فقدان المؤلفات المتخصصة بتاريخ الفلسفة كعلم ، كما نفهمه فى عصرنا . لعل الشهرستانى وحده انفرد بوضع الأساس لعلم تاريخ الفلسفة على مستوى عصره ، كما انفرد ابن خلدون فى « المقدمة » بوضع الأساس لعلم التاريخ الاجتماعى على مستوى عصره أيضاً. لكن ذلك لايعنى أن مؤرخى المجتمع العربى ـ الإسلامى ذاك قد أهملوا تسجيل الظاهرات الفكرية ، ومنها الفلسفية ، فى مؤلفاتهم . بل الواقع أنه ظهرت لهم مؤلفات تشبه أن تكون تاريخاً متخصصاً فى بعض مجالات الفكر . كمثل ما ألفوه من كتب سميت بكتب التراجم والطبقات : كطبقات الحكماء ، أو الأطباء ، أو الشعراء ، أو طبقات المحدثين (رواة الأحاديث النبوية) ، أو غيرهم (٨) . ومن ذلك أيضاً كتب الفرق والمذاهب التى هى ـ فى الواقع ـ تسجيل تاريخى لجانب أساسى من جوانب الحياة الفكرية ، لأن هذه الكتب تعرض لنا المبادئ والأسس الفكرية والنظرية التى قامت عليها الفوارق والخلافات بين أهل الفرق والمذاهب، ومنها المذاهب الكلامية والأصولية والفلسفية . يضاف إلى هذا وذاك أنه حتى التاريخ ذات الطابع العام ، تحتوى ـ بصورة متفاوتة ، كمياً ونوعياً ـ على تسجيلات لظواهر أو حركات أو أحداث فكرية ، أو تراجم لمفكرين ، وأحياناً تحتوى على مباحث فى هذا المجال أو ذاك من مجالات الفكر العربى ـ الإسلامى . لهذا كله نستطيع أن نستخلص من مجمل المؤلفات التاريخية العربية ـ الإسلامية أساليب المؤرخين فى النظر إلى التراث المعنى فى بعثنا.

* أبرز مايلفت نظر الباحث العلمى المعاصر أن هناك أسلوباً طاغياً فى نظرة أولئك المؤرخين إلى هذا التراث ، أى إلى حركة النشاط الفكرى نفسها التى يتحدثون عنها فى مؤلفاتهم التاريخية . ذلك هو الأسلوب الكمى التجزيئى ، أو مايصح أن يعد شكلاً تاريخياً من أشكال التجريبية المعاصرة . إن الأحداث أو الحركات أو التيارات الفكرية تظهر فى كتابات مؤرخينا بصورة تراكمات « حدثية » منفصل بعضها عن بعض . أى أنها تراكمات كمية للأحداث أو الأزمان أو الأماكن أو الأشخاص أو الحالات ، دون رؤية العلاقات الداخلية التى تنتظمها لتشكل منها ظاهرات عامة ، أو رؤية العلاقات الخارجية التى تنفعل بها وتتفاعل معها . أو رؤية التحولات الكيفية لتلك التراكمات الكمية . بل إن كل مالديهم من رؤية ينحصر فى المجرى الظاهرى لكل جزء على انفراد ، أو فى الإطار الذى يختاره هذا المؤرخ أو ذاك من زاوية جانبية لاتقترب من الخط الجوهرى لمجرى الظاهرات فى نشأتها وتطورها وحركة صيرورتها . وغالباً ماتكون الزاوية الجانبية هذه : إما عهد خليفة من الخلفاء ، أو زمن ولاية وال أو إمارة أمير أو

قيادة قائد ، وإما سنة حرب أو مجاعة أو فتنة (وكثيراً ماتكون « الفتنة » هذه ثورة اجتماعية لها أبعادها العميقة الغائبة عن تفكير مؤرخينا) ، دون كلام على الأسباب الاجتماعية الجوهرية للحرب أو المجاعة أو « الفتنة ».

هذا الأسلوب فى النظر إلى حركة النشاط الفكرى ، هو - بالطبع - انعكاس عن أسلوب مؤرخينا فى النظر إلى الحركة التاريخية فى مجالها الأساسى ، أى مجال النشاط الاجتماعى . فانهم إذ كانوا عاجزين - تاريخياً - عن الرؤية الواقعية لمسار حركة التاريخ الاجتماعى ، وللعوامل الأساسية الحاسمة التى تحدد اتجاهات هذا المسار ، فى هذا المجتمع المعين أو ذاك ، فقد كانوا إذن - بالضرورة - عاجزين عن رؤية العلاقة الجوهرية بين حركة النشاط الفكرى وحركة النشاط الاجتماعى من جهة أولى ، ورؤية العلاقات الداخلية بين الأحداث والظاهرات الفكرية نفسها من جهة ثانية .

* ولكن ذكر هذا العجز التاريخى ، أى القول بأن الرؤية العلمية لحركة التاريخ لم يكن قد حان أوانها فى عصور مؤرخينا ، لايفسر كل مواقف هؤلاء المؤرخين. إن لبعضهم مواقف لايكفى ذلك تفسيراً لها ، بل يجب أن نضيف إليه أسباباً ذاتية وأسباباً طبقية وأيدلوجية موضوعية كانت تتحكم بهذه المواقف أيضاً . فليس يصح أن نتجاهل أن كثيراً منهم كان ينطلق فى كتابة التاريخ ، سواء تاريخ الأحداث السياسية فى مجتمعهم ذاك أم تاريخ الحركات الفكرية ، من مواقع السلطة القائمة : إما طمعاً ، أو خوفاً ، أو تأثراً بالتضليلات الأيديولوجية « الرسمية » ، أو اندفاعاً تلقائياً بحكم الانتماء الطبقى (٩).

أمامنا مثال شديد الوضوح ، هو موقف مؤرخينا القدماء من إحدى أهم القضايا التاريخية التى واجهت الخلافة العباسية . نعنى بها قضية الثورة الجماهيرية الفلاحية التى شملت قطاعات واسعة من شعوب الامبراطورية العربية - الإسلامية فى أذربيجان وشمال غربى ايران وشرق أرمينية ، فى مستهل القرن الثالث الهجرى أيام خلافة المأمون والمعتصم ، وهى الثورة التى قادها بابك الخرمى (٨١٦ - ٨٣٨ م) ، وعرفت - لذلك - باسم الثورة البابكية وبقيت مشتعلة عشرين عاماً (٢٠٢ - ٢٢٢ هـ) لقد اتفق أن أمهات المصادر التاريخية العربية التى تؤرخ لتلك الحقبة من تاريخ المجتمع العربى - الإسلامى قد ألفها مؤرخون عاشوا فى القرن الثالث والرابع الهجريين،ومنهم من عايش أحداث الثورة البابكية هذه ، ومنهم من كانت هذه الأحداث لاتزال ساخنة أثناء كتابته تاريخ تلك الحقبة. رغم ذلك نجد فى مؤلفاتهم الأمهات تلك إما تجاهلاً للثورة البابكية وإما تشويهاً لها يتناول أحداثها كما يتناول أهدافها وأيديولوجيتها ومبادئها الاجتماعية . وقد



أسهمت هذه التشويهات فى طمس الصورة الحقيقية لتلك الثورة وفى إلقاء الظلال المعتمة على أبعادها الثورية اجتماعيا وفكرياً . ترجع هذه التشويهات إلى الموقف المتحيز الذى وقفه مؤرخونا الأولون هؤلاء محاباة لسلطة الخلافة والأمراء المحليين وكبار الملاك الاقطاعيين الذين استهدفتهم نار الثورة ، أو انسياقاً مع الأصول الطبقية لبعضهم ، إضافة إلى العجز التاريخى عن استكشاف الجذور الاجتماعية لثورة الفلاحين هذه . فقد انساق معظمهم - بهذا الدافع أو ذاك - إلى الأخذ بالخدعة التاريخية المزدوجة التى أشاعتها السلطة وبطانتها وحلفاؤها الطبقيون عن أهداف الثورة من أنها انتقاض على الإسلام وعداء للعرب ، وعن مبادئها من أنها تنتهك النظام الأخلاقي للمجتمع بالاجمال ، كان موقف هؤلاء المؤرخين من هذه الثورة موقفاً متحيزاً إلى وجهة نظر السلطة وأيديولوجية الاقطاعية مهما اختلفت الأشكال التى يتجلى بها هذا الموقف . فالبلاذرى ، أبو العباس أحمد بن يحيى (- ٢٧٩هـ / ٨٩٢) ، مثلاً ، رغم كونه ربما شهد أحداث الثورة البابكية فى مرحلة شبابه ، أو - بالأقل - رغم كونه تأثر دون شك بسخونة القضية التى شغلت دار الخلافة جراء هذه الثورة ، نجده يتجاهلها فى كتابه « فتوح البلدان » فلا يتردد لها صدى مباشر فيه ، وليس للجانب الفكرى منها سوى إشارة عابرة يطلق فيها صفة « الكافر الخرمى » (١٠) على بابك قائد الثورة ، سالكاً بذلك مسلك غيره ممن أطلقوا التهم على الثائرين دون تمحيص ، لإثارة مشاعر العداء لهم لدى جماهير المؤمنين فى بلاد الخلافة العباسية . ومن اليسير أن نفهم موقف هذا المؤرخ الكبير حين نرجع إلى ماعرف عن صلته الوثيقة بالخلفاء العباسيين (١١) ، وماعرف عن سلوكه من أنه كان " يسعى وراء الاتصال بأصحاب الجاه والسلطان (١٢) . ولعله بصمته عن ذكر أحداث هذه الثورة ومبادئها الاجتماعية كل يريد الاحتفاظ لنفسه برأى له فيها يخالف الرأى الرسمى ، فسكت عنه لئلا يغضب من كان يسعى وراء إرضائهم، وإلا فليس من مسوغ لسكوته . ولكن يشفع لهذا المؤرخ أنه يقدم لنا تقارير وافية عن أساليب اقطاع الأرض فى المناطق التى شملتها ثورة الخرميين وأساليب الاضطهاد التى كان يعانيها سكان هذه المناطق وجماهير فلاحيها من أصحاب الاقطاعات ومن ثقل ضرائب الخلافة عليهم وقسوة جباتها (١٣). بحيث يضع أمامنا بذلك مايكشف عن الجذور الاجتماعية التى حتمت انفجار هذه الثورة.

أما اليعقوبى، أحمد بن أبى يعقوب (بعد ٢٨٤هـ) فى « تاريخه » المعروف (١٤) فيختلف موقفه عن موقف البلاذرى من وجهين : فهو - أولاً - لم يتجاهل هذه الثورة ، ولكنه اقتصد فى عرض التفاصيل عنها . وهو - ثانياً - فى تعرضه القليل لجانبها الأيديولوجى ، ينضم جزئياً إلى صف المتحاملين عليها ويتهم الثوار البابكيين بسلب المارة والمسافرين والحجاج (١٥) ، ولكنه

يبقى هو والبلاذرى ، ثم الطبرى (١٦) ، أبو جعفر محمد بن جرير (٢٢٤- ٣١٠ هـ) والمسعودى (١٧)، أبو الحسن على بن الحسين (- ٣٤٦ هـ) ، أقل المؤرخين الذين تحدثنا عنهم إسهاماً فيتشويه الصورة الواقعية لثورة الجماهير الفلاحية هذه . ومنذ ابن النديم (١٨) ، أبو الفرج محمد بن اسحاق الوراق (- ٣٨٥ هـ / ٩٩٥ -) تبدأ الصورة تتكاثف خطوطها وتتشابك خلالها الأوهام بالحقائق حتى تصبح الأوهام هى « الحقائق» فى مؤلفات الجيل اللاحق لابن النديم من المؤرخين ثم مؤلفات الأجيال التالية من الباحثين العرب المحدثين ومن المستشرقين حتى يتصدى لهذه الظلامية باحث عربى معاصر(١٩) بين الباحثين الجدد الذين يشقون الطريق بشجاعة لدراسة تاريخنا وتراثنا الفكرى على زساس من الرؤية العلمية (المادية التاريخية) لحركة التاريخ الاجتماعى ومايرتبط بها من تاريخ تطور الفكر البشرى.

ليس بإمكان هذه المقدمة أن تستوعب كل موقف على انفراد بتفاصيله من مواقف القدماء تجاه التراث الفكرى الذى نحن بصدده . ولكن هذا العرض العام قد رسم الاتجاهات الغالبة لتلك المواقف ، وقدم النماذج ذات الدلالة الكافية على الأوليات الفكرية والأيديولوجية التى تنطلق منها هذه الاتجاهات.

هوامش :

(١) ألف ابن القيم الجوزيه كتاب " مفتاح دار السعادة ومنشور ولاية الأمر والإرادة " وفيه نقد شديد للفلسفة وأحكام على المنطق بالتهافت - طبع فى القاهرة ١٩٢٩ - راجع جـ١ ، ص ١٧١ - ١٧٢ ، ص ٤٥٥ - ٤٦٠ .

(٢) للصنعانى كتاب « ترجيح أساليب القرآن على أساليب اليونان » - طبع ١٣٤٩ هـ - فى القاهرة - والصنعانى من المتكلمين الشيعة.

(٣) المرجع الأساسى لتفكير السيوطى كتابه « صون المنطق ».

(٤) مصطفى عبد الرازق : تمهيد لتاريخ الفلسفة الإسلامية - القاهرة ١٩٤٤ ، ص ٢٩٤ .

(٥) طاش كبرى زاده مؤرخ فلسفة أكثر منه فيلسوفا . له كتاب « مفتاح السعادة ومصباح دار السيادة ». طبع فى حيدر اباد : الجزء الأول منه سنة ١٣٢٨ هـ والثانى سنة ١٣٢٩ هـ ، وهو كتاب يعرض فيه بطريقة نقدية تاريخ تطور معرفة المسلمين بالعلوم . وفى هذا الكتاب يصف « العلوم الحكمية » (الفلسفة) بأنها « العلوم الحقيقية التى لاتتبدل باختلاف الأزمان وتجدد الملك والأديان » ، وهو يدخل علم المنطق ضمن « العلوم الإلهية » ، ويعقد الصلة بين الفلسفة والتصوف حين يقول عن العلوم الحكمية

إنها قد تتحصل بالنظر وقد تتحصل بالتصفية ـ يقصد تصفية النفس بالرياضة والمجاهدة ، أى التصوف .(مفتاح السعادة ، جـ ١ ، ص ٦٣ ـ ٦٦).

(٦) يرجع فى تعرف شخصية الملا صدرا وفلسفته إلى كتاب « نظرية الحركة الجوهرية عند الشيرازى» لهادى العلوى ـ بغداد ١٩٧١ ، وكتاب فلاسفة الشيعة للشيخ عبد الله نعمة ـ بيروت ، ومحاضرة هنرى كوربان عنه : « مجلة الدراسات الأدبية » الصادرة عن الجامعة اللبنانية ـ السنة السابعة ، العددين ١و٢ ـ ١٩٦٥ ـ من مؤلفات الشيرازى الفلسفية : شرح كتاب الشفاء : لابن سينا ، طهران ١٣٠٣ ، وشرح حكمة الاشراق للسهروردى ، طهران ١٢١٦ هـ : وكتاب « الأسفار الأربعة » طبع مرتين : ١٣٧٨ ، ١٣٨٢ هـ .

(٧) نذكر من الشرقيين سيد حسين نصر :« ثلاثة حكماء مسلمين » ـ بيروت ١٩٧١ ، ومن المستشرقين هنرى كوربان : تاريخ الفلسفة الاسلامية . بيروت ١٩٦٦.

(٨) التصنيف إلى « طبقات» فى مصطلح المؤلفين القدماء لايقوم على أساس اجتماعى ، كما هو الأمر فى مصطلحنا المعاصر ، بل المقياس عندهم هو التصنيف الزمنى غالباً ،« فالطبقة » تعنى بهذا المقياس جيلاً من الشعراء مثلاً أو المحدثين أو الفلسفة الخ .. وزمن الجيل عندهم يتراوح بين عشر سنين وعشرين سنة . وقد يستخدمون المقياس المكانى ، كما فعل ابن سعد فى طبقاته الكبرى حين ترجم للصحابة حسب الأمصار التى نزلوا فيها .(راجع طبقات ابن سعد ـ ط دار صادر ـ دار بيروت ١٩٥٧ ، مقدمة إحسان عباس ، جـ/١ ، ص ١٢) . وعلى ذلك فكتب الطبقات هى كتب تراجم متخصصة بصنف ما من الناس ذوى الشأن فى التاريخ ، ان هذا النوع من التأليف عند العرب والرسلاميين يرقى تاريخياً إلى القرن الثالث الهجرى ، ولعل الواقدى هو أول من ألف فيه وبعده تلميذه محمد بن سعد وكلاهما ترجم لأصحاب الحديث ، وفى القرن الثالث نفسه ألف كثير من الأدباء فى طبقات الشعراء ، أمثال طبقات ابن سلام ، وكتاب الشعر والشعواء لابن قتيبة وطبقات الشعراء لابن المعتز ، ثم تتابع التأليف فى « طبقات» الأطباء والحكماء والشيعة والشافعية .. الخ

(٩) نجد فى تاريخ الأدب العربى نموذجا يجتمع فيه معظم هذه الأسباب (الذاتية والطبقية والأيديولوجية) وحول هذا النموذج نفسه نجد الموقف المنطلق من مجاملة السلطة

= القائمة : وضعبد الله بن المعتز (٢٤٧ ـ ٢٩٦ هـ)، وهو الذى لم يتجاوز زمن خلافته يوماً وبعض اليوم ، كتابا باسم « طبقات الشعراء» ترجم فيه لنحو ١٢٧ شاعراً وشاعرة من العصر العباسى . فى هذا الكتاب وحوله ثلاث ملحوظات تنبه لها محققاً الكتاب (عبد الستار أحمد فراج ، وعباس اقبال) : أولاً : ابن المعتز يتجاهل عدداً من أبرز شعراء عصره ، منهم ابن الرومى (٢٢١ ـ ٢٨٣هـ) وابن المعتز يتجاهل

ابن الرومى فى كتابه « البديع » أيضاً لماذا ذلك مع كون ابن الرومى ظاهرة شعرية بذاته فى تراث الشعر العربى؟ يكتشف محقق الكتاب وناشره عبد الستار فراج صلة هذا التجاهل بموقفين لابن الرومى : احدهما ، أنه ـ أى ابن الرومى ـ كان قد هجا المعتز (والد المؤلف) حين خلع من الخلافة . ثانيهما ، ان ابن الرومى « كان ملازماً للقاسم بن عبيد الله الذى كان من خصوم عبد الله بن المعتز ، فهو الذى أشار بالقبض عليه حينما توفى المعتضد » . فهنا موقف ذاتى . ثانياً ـ كتاب ابن المعتز يترجم للشعراء الذين مدحوا أو اتصلوا بخلفاء بنى العباس (...) ويجمع من الأشعار ماطبع ذلك الطابع الذى يمثل الشعراء التابعين لخلفاء بنى العباس ووزرائهم وكبار رجالاتهم . كما يحاول أن يميط اللثام عن العلاقات القائمة بين كل شاعر وممدوحه ... » (عباس اقبال) وهذا موقف طبقى وأيديولوجى . ثالثاً ـ يلحظ محققا الكتاب أنه بالرغم من كون ابن المعتز مشهوراً وكون كتابه المذكور ذا أهمية ، لم يذكر هذا الكتاب مؤلفو التراجم الذين جاءوا بعد ابن المعتز إلا نادراً « وكأنه مجهول عند أغلبهم ». ينبه عبد الستار فراج إلى سبب سياسى مقنع : « فقد عاد المقتدر للخلافة وظل خليفة ، بعد قتل ابن المعتز ، أكثر من عشرين عاماً . ولا شك أن أكثر الرواة لايعنون بمن ولى عنه السلطان ونكبته حوادث الزمان » وهذا موقف المداهنة للسلطة القائمة . (طبقات الشعراء لابن المعتز ـ تحقيق عبد الستار أحمد فراج ـ دار المعارف ـ مصر ، دون تاريخ ، ص ١٠ ، ١٢ ، ٥٨٣ ، ٥٨٨).

(١٠) البلاذرى : فتوح البلدان ـ ليدن ١٨٦٦ ، ص ٣٢٠.

(١١) كان البلاذرى « ينادم المتوكل ويحظى لدى المستعين والمعتز والمعتمد من الخلفاء ، وعبيد الله بن يحيى وأحمد بن صالح من الوزراء » (عبد الستار فراج : مقدمة كتاب انساب الاشراف للبلاذرى تحقيق محمد حميد الله ، دار المعارف بمصر ١٩٥٩ ، ص ١٤ . فالبلاذرى جدير إذن أن يعد « مؤرخ البلاط العباسى » (حسين قاسم العزيز : « البابكية أو انتفاضة الشعب الأذربيجانى ضد الخلافة العباسية » مكتبة النهضة ـ بغداد ، دار الفارابى ـ بيروت ١٩٧٣ ، ص ١٢).

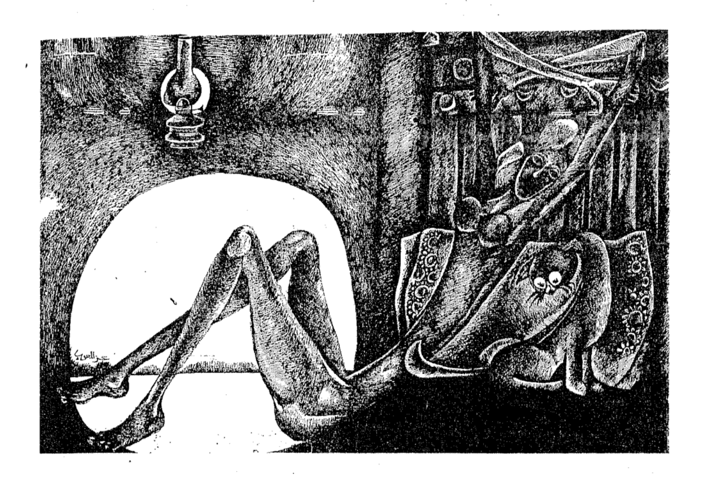
(١٢) عبد الستار فراج : مقدمة أنساب الاشراف ، ص ٢١.

(١٣) البلاذرى : فتوح البلدان ـ راجع مثلا ص ٢٢٧ ، ٢١٤ ، ٣٢٩ ، وغيرها .

(١٤) تاريخ اليعقوبى طبع فى ليدن ١٨٩٣ بجزأين ، وفى النجف ١٣٥٨ هـ بثلاثة أجزاء .

(١٥) تاريخ اليعقوبى : ط . النجف جـ ٣ ، ص ١٩٧.

(١٦) الطبرى كتاب « تاريخ الأمم والملوك » ـ طبعة دى غويه فى ليدن ١٨٧٩ ـ ١٩٠١ وطبعته دار المعارف بمصر ١٩٦٠ بتحقيق محمد أبى الفضل ابراهيم ، وطبعته « دار القاموس الحديث ـ ببروت» أرخ فيه لكثير من الحركات والأحداث حسب التسلسل الزمنى فى إيران قبل الاسلام وبعده حتى زمنه ، وخص



الثورة البابكية بتفاصيل وافية ، ولكنه لايعتمد التدقيق الذى تميز به البلاذرى قبله.

(١٨) عرف المسعوى بكتبه الثلاثة الشهرة: مروج الذهب ومعادن الجوهر ـ طبع فى القاهرة ١٣٤٦ هـ ، وفى القاهرة أيضا ١٩٥٨ ـ ، التنبيه والاشراف ـ طبع فى ليدن ١٨٩٣ ـ ، أخبار الزمان ومن ابادة الحدثان وعجائب البلدان ـ طبع فى القاهرة ١٩٣٨ ـ مؤلفات المسعودى بوجه عام تستوعب مزيجاً من الأحداث التاريخية ووصف البلدان بالمشاهدة الشخصية ، وشرح المذاهب الكلامية وسائر الحركات الفكرية ، ولكن دون عناية بتدقيق الحوادث والمشاهد والأخبار المنقولة .

(١٩) اشتهر ابن النديم بكتابه ـ الفهرست ـ طبع فى ليبزغ ، طبعة فلوكل ـ ١٨٧١ ـ١٨٧٢ ، وفى القاهرة ـ الفهرست غنى بالمعلومات المتنوعة من مختلف فروع المعرفة ولاسيما مايتعلق بتاريخ المذاهب والعقائد . وهو مصدر يعتمده المؤرخون والباحثون اللاحقون حتى اليوم .

(٢٠) هو حسين قاسم العزيز ـ العراق ـ فى أطروحته للدكتوراه من جامعة موسكو ، معهد اللغات الشرقية : البابكية أو انتفاضة الشعب الأذربيجانى ضد الخلافة العباسية ـ يتميز هذا الكتاب بنموذجية منهجية ، وبجدية صارمة فى التنقيب والتدقيق.



فى نقد المثقف والسلطة والإرهاب

د. محمود إسماعيل

ما أقدمه لايعد قراءة نقدية لكتاب هام صدر أخيرا عن " دار رؤية " للطباعة والنشر - يحمل عنوان " فى نقد المثقف والسلطة والإرهاب " ، والأهم تقديم باحث واعد يقتحم موضوعات شائكة - برغم كثرة وتنوع الكتابات بصددها - بحس نقدى مرهف ، وبثقافة ضافية وواعية فى حقل الفلسفة ، وبمتابعات راصدة ومهمومة بقضايا الفكر والمجتمع فى مصر المعاصرة ، وبهدف إلقاء أضواء - يرى المؤلف جدتها - على الكثير من إشكاليات الفكر العربى المعاصر موضوعا ومنهجا.

والكتاب هو ثانى إصدارات الباحث ، حيث صدر كتابه الأول « نقد الإسلام الوضعى» - الذى أطلعنا عليه فى حين صدوره وقرظناه فى لقاء خاص مع المؤلف - لا لشئ إلا لأنه - رغم ضبابية العنوان لما يثيره من شكوك وشبهات - تناول الكثير من القضايا التراثية وثيقة الصلة بواقعنا المعاصر فى جرأة وجسارة يحسد عليها ، دون أدنى مساس بثوابت الإسلام كعقيدة وشريعة فى آن .

ويشى عنوان الكتابين بحقيقة المنهج النقدى على صعيد الفكر، وهو أمر لايتسق مع قدرات باحث مبتدئ : خصوصا وأن هذا الحقل المعرفى يكاد يكون خاويا ، باستثناء ثلة من الدارسين العرب يعدون على أصابع اليد الواحدة.

ذلك هو القاسم المشترك بين الكتابين ، وإن كان تناول الباحث فى الكتاب الأول أكثر علمية وموضوعية من مقارباته فى الكتاب الثانى ، على عكس المتوقع !!

تغير ذلك - فيما أظن - راجع إلى ماترتب على صدور الكتاب الأول من ردود فعل مشجعة تشيد بالباحث ، لعلها أصابته بالدهشة ، وربما الغرور ، فأصدر الكتاب الثانى على عجل فت فى قيمته ، كما سنوضح فى حينه.

فكتابنا الذى نحن بصدده مجموعة مقالات سبق نشرها فى دوريات ثقافية ، أو عروض لكتب اختارها الباحث للتعريف بها ، دون نقد يذكر.

ومع ذلك فإن محتوى الكتاب وثيق الصلة بعنوانه ، حيث جرى تصنيف مادته وإعدادها بما يتسق مع هدفه فى نشرها بين دفتى كتاب.

ولانريد المصادرة مسبقا فى تقويم وتثمين هذا المحتوى قبل عرض موضوعاته ، بل نؤثر تقديم نقدنا - فى عجالة - من خلال العرض الأمين لتلك الموضوعات ، ثم نستخلص من العرض والنقد - عن طريق الإستقراء - أحكامنا العامة بصدده.

فى مقدمة الكتاب : أثبت الباحث بعض آرائه الخاصة التى نجاريه فى أهميتها ، باعتبارها مفتاحا لولوج باب الموضوعات التى طرقها.

من هذه الآراء ، إيمانه بإنسانية الفكر وعدم احتكار الحقيقة (ص ١٧) ، متأثرا فى ذلك بكتابات « محمد أركون» الذى يكن له المؤلف تقديرا خاصا . كذا مفهومه عن " السلطة " الذى لايختزلها فى « سلطة الدولة » ، بل يتعداها إلى« سلطة المثقف» ذاته ممثلة فى معارفه ، هذا فضلا عن سلطة الدين وسلطة المجتمع وسلطة الماضى .. إلخ ،(ص ١٨) مفيدا فى ذلك من « ديلوز » و« فوكو».

أما عن آرائه التى نخالفه بصددها ، فمنها تعميم الحكم باستقطاب سلطة الدولة للمثقفين (ص ١٨) ومقولته عن تحكم « العقيدة» فى الخيارات المعرفية للمثقف ، وأخذه عن « الجابرى» حكمه المغلوط « ببداوة الذهنية العربية» واستطراده - المؤسف - بأن « أجلاف البدو هم الذين حملوا الإسلام إلينا » (ص ٢١) ومسئولية هؤلاء الأجلاف عن تردى الفكر العربى المعاصر !! وأن « العقيدة » هى مصدر سلطة الدولة (ص ٢٢) ، بينما ذهب فى موضع آخر من الكتاب إلى عكس ذلك ، كما سنوضح فى حينه ، والأخطر من ذلك إعلان نقمته على الفاتحين العرب الذين لم يوكلوا حكم مصر إلى المصريين (ص ٢٢) ، بما يشى بفقر معارفه عن التاريخ الإسلامى . كذا حملته على سائر المفكرين العرب المعاصرين . تراثيين ، وليبراليين ، وماركسيين ، واتهامهم جميعا

" بدجماتية أصولية " ، وتبنى " الإرهاب" بدرجة أو بأخرى ، من حيث نفى الآخر وادعاء امتلاك الحقيقة الكلية.

وعندنا - أن جل آرائه تلك ليست جديدة ، وليست إبداعا أو اجتهادا خاصا للباحث ، كما يشى عرضه لها . بل يتجاوز « حجمه » و« وزنه» حين ينصب من نفسه مرشدا وداعيا للمثقفين العرب إلى « إستقلالية المثقف » (ص٢٧).

فى غمرة نشوته وسكرته بعد إصدار الكتاب الأول ، يقحم على موضوع الكتاب نص رسالة أحد القراء المعجبين به (ص ٣٠ - ٤١) . ويعترف - فى براءة - بسعادته الغامرة ، بأنه أصبح كاتبا !! (ص ٤٤ - ٥٠) وعندنا أن هذا الشعور « النرجسى» عمل عمله السلبى فى مقاربة موضوعات الكتاب الثانى.

وإلا فما تفسير تقديمه « سيرة حياته» الفكرية من خلال عرضه المبتسر عن « سلامة موسى» حيث عرض لمرحلة طفولته الرافضة لفكر أئمة المساجد ، وأوضح أن أحاديثهم عن « عذاب القبر وعذاب النار» حددت مسار حياته - بعد سن العاشرة - ليقرأ لمشاهير الفكر والأدب الأوروبى والتراثى قبل التحاقه بالجامعة !! وأنه خلال تلك المرحلة عرف الطريق إلى « استقلالية الفكر» ، داعيا المفكرين العرب إلى السير على نهجه ، وناصحا الشبيبة بضرورة قراءة مؤلفات « سلامة موسى » (ص ٥٧) . فسلامة موسى هو الذى وجهه إلى التخصص فى الفلسفة خلال المرحلة الجامعية ، رغم أنف والده ..!! (ص ٦١).

أما وقد أصبح مفكرا كبيرا ، فلا مانع من دعوة المفكرين العرب إلى " إزالة جميع العراقيل وكسر التقاليد سواء أكانت اجتماعية أو دينية " (ص ٦٣) ، فضلا عن لفظ « التراث » وإطراحه ظهريا لأنه يتعلق « بحضارة بائدة » وتاريخ خلفاء لا هم له إلا تقديم الأموال « للشعراء والبغايا» (ص ٦٤) . عندئذ عليهم أن يتعلموا من سلامة موسى « نزعة الاختلاف » (ص ٦٦) . إذ بفضلها يمكن فهم الذات وفهم الآخر !!

أحسب أننى فى غنى عن التعقيب على هذا الطرح .. اللهم إلا الوقوف على « النرجسية » كمفتاح لقراءة الموضوعات التالية . فى دراسة بعنوان « إنطباعات فلسفية » ، يفيد الباحث من دراسة الفلسفة فى تقديم عدة مشاهد من حياة مشاهير فلاسفة اليونان وفلاسفة الغرب المحدثين ، مستهدفا تأكيد دعوته إلى « التفلسف» باعتبار أن « الفلسفة هى الحل » .!! (ص ٧٠) .

ولاينسى إعلام القارئ بأنه تلقى الفلسفة على يد أساتذة عظام من أمثال " عبد الرحمن بدوى" ، صاحب كتاب « تاريخ الإلحاد فى الإسلام » الذى أعجب وأشاد به !! (ص ٧٣) كما عرف

القراء بـ « نيتشه» الذى قدم شروطا ، باتباعها يمكن للمرء أن يكون فيلسوفا . وأن الفلسفة ـ فى نظر المؤلف ـ هى الحرية (ص ٦٧) ، وأن وظيفة الفلسفة ـ فى نظر نيتشه ـ هى " الهدم والبناء " . ولاينسى التعقيب على هذا القول بقوله « وأنا معه تماما » !

ولامجال لتقويم فلسفة نيتشه وبدوى وطاليس وغيرهم ممن أشاد بهم الباحث ، اللهم إلا التنبيه إلى مغزى ذلك من حيث تأثيرهم فى « ذهنية » الباحث الرافض ، الثائر ، الهدام من أجل البناء !!

فى دراسة بعنوان « الغزالى ـ الفقيه والسلطان » ، يقدم الباحث عرضا مبتورا ـ دونما أدنى نقد أو حتى تعليق لكتاب عن الغزالى حافل بالأخطاء والمغالطات ، سواء فى الوقوف على طبيعة فكره المؤيد والمبرر للسلطة طوال حياته ـ فى نظرنا ـ وليس فى مرحلة منها ، كما يذهب المؤلف الذى ادعى أخذه بالتفسير السوسيو ـ سياسى(ص ٨٢) ، أو فى نسبة هذا الفكر إلى « التراث الفارسى» (ص ٩٠) . اعتمد الباحث تلك المغالطات ، ولم يكن بوسعه التعقيب عليها أو نقدها ، حسبما نص على منهجه النقدى فى عنوان الكتاب.

أما عن دراسته المعنونة « المثقف بين النقد والانتحار » ، فيعرض فيها لتصور مغلوط عن الدين والعقل فى أوربا النهضة والأنوار والعصر الحديث الذى أثمر ثورة « المعلومات » ، والذى كان نتيجة انتصار العقل على الدين ، وكان ذلك إيذانا بـ « موت المثقف » (ص ٩٣) .

أما بخصوص العالم الإسلامى ، فقد توقف عند مرحلة « التنوير » نتيجة عدم إنجاز « إصلاح دينى» محسوم لصالح العقل ، وهو أمر أفضى إلى « انتحار» المثقف العربى (ص ٩٣).

وبرغم ملاحة ووجاهة هذه الأطروحة ، إلا أن الصراع لم يكن صراعا مجردا بين " عقل " و" دين " ، فضلا عن أن الدين نفسه ـ فى الحالين الأوروبى والإسلامى ـ لم يكن قطبا فى الصراع بل إن هذا الصراع كان بين العقل وبين « تأويلات » الدين من قبل الكهنوت والفقهاء ، كنتيجة لصراع أعمق وأخطر بين البورجوازية والإقطاع . فى أوربا انتصرت البورجوازية وكان انتصارها انتصارا للعقل والفردانية والهيومانية ولم تكن حركة الإصلاح الدينى فى أوربا إلا من تجليات انتصار البورجوازية.

أما فى العالم الإسلامى فلم تحرز البورجوازية ثورة رأسمالية ، بل حققت « صحوة » فقيدة العمر مالبثت أن وئدت بعد سيادة الإقطاع العسكرى.

هذا هو التفسير العلمى لتخلف العالم الإسلامى وتقدم الغرب مع ذلك لاتخلو أطروحة الباحث من طرافة ووجاهة تنم عن تفكير نقدى وخلاق.

يحمد للباحث أيضا حكمه بأن « انتحار» المثقف العربى أعطى السلطة القائمة (الدولة والدين

والمجتمع) استمرارية وقوة ، فى مقابل اغتراب المثقف أو اضطهاده .

لكن يؤخذ عليه استعارة مقولة « نيتشه» عن « موت الإله » وإقحامها فى تفسيره لأزمة المثقف العربى المعاصر ، لايشى إلا لأن إنجاح الفكر أو فشله فى تغيير الواقع منوط بحركة الصراع بين قوى هذا الواقع أصلا. وأقصى مايفعله المفكر أو المثقف هو إذكاء الوعى الذى يساعد على انتصار قوى التقدم.

مع ذلك ، يعد هذا الطرح الواعى من أهم ماتميز به المؤلف فى دراسة موضوعات الكتاب.

وفى دراسة للباحث بعنوان « الأنسنة ـ الملاذ الأخير » ، يبدو تأثره بأفكار « محمد أركون» التى عرضها كما لو أنها من نتاج أفكاره هو . بل إن آراء أركون فى هذا الصدد لاتعد تجريدا حين يختزل فى الرؤية رغم دعواته الكثيرة ـ فى كل مؤلفاته ـ عن ضرورة الأخذ بالرؤية الاجتماعية الصراعية كسلاح وحيد لمعرفة وتقويم الاتجاهات الفكرية .

لقد وفق أركون فى كتاباته عموما فى « هدم الهدم » فيما تضمنه التراث ، لكنه لم يقم بالبناء مرة واحدة رغم كثرة ماكتب فى هذا الصدد ، ومال فى تحليلاته إلى التجريد العقلى . فى هذا الإطار اعتبر « الأنسنة » مقابلا معاكسا للاهوت . لقد كانت الأنسنة فى أوروبا النهضة إحدى معطيات نجاح الثورة البورجوازية وليست البتة من أسبابها (راجع كتابات سافونا رولا) فى هذا الصدد.

كما أخذ الباحث ـ المبهور بأركون ـ بمقولات الأخير عن وجود نزعة « أنسنة » فى التراث الإسلامى ، خصوصا فى كتابات مفكرى القرنين الرابع والخامس ، كالجاحظ ومسكويه والتوحيدى ومن ثم يكون العالم الإسلامى ـ فى عصر / الصحوة البورجوازية الأخيرة ـ أسبق من أوربا فى تأصيل هذه النزعة .

يأخذ الباحث بهذا التحليل الذى يتعارض مع رؤيته السابقة عن « عدمية » التراث الإسلامى والدعوة إلى رفضه ـ باعتباره عبئا أمام النهضة ـ والأخذ بالفكر الغربى !! إنه الآن يأخذ برأى أركون ـ دون وعى فى ضرورة التعويل على تيار « الأنسنة» فى التراث العربى كطريق يوصل إلى النهضة (ص ١٠٠).

وتلك فى تقديرى آفة متواترة فى مباحث الكتاب ، حيث ينحاز الباحث ويعانق أفكار ورؤى سائر من يعرض لأفكارهم بالعرض والنقد ، برغم تعددها وتناقضها.

وفى ذلك دليل على أن الباحث يعيش حاليا مرحلة « المراهقة » الفكرية التى لاتؤهله البتة لناطحة ونقد كبار المفكرين . ولاتعنى صفة « المراهقة » حطاً من قدر الباحث ـ الذى أقدره تماما

وأعترف بتميزه ـ فالمراهق سيصبح يافعا حتما ، خصوصا إذا ماتسامح بالتواضع ولفظ المغرور.

فى دراسة بعنوان « نظمى لوقا » يعرض الباحث لمفكر قبطى كتب الكثير فى « الإسلاميات» برؤية شككت فى كونه مازال مسيحيا ، حتى من قبل الأقباط الذين اعتبروه مرتدا ، بينما اعتبره المسلمون معتنقا للإسلام (ص ١١٠) ، لينتهى الباحث إلى أنه ظل مسيحيا ، لكنه تأثر بروح الثقافة العربية ، وبما انطوى عليه الإسلام من مثل عليا ومبادئ سامية . ويرجع الباحث دفاعه عن الإسلام ونبيه إلى كونه « مشتغلا بالفلسفة » (ص ١١٧) التى جعلته يسخر من " اللاهوت" المسيحى فى صورته « الكهنوتية» ، مع إيمانه بالمثل العليا للمسيحية فى الوقت نفسه وتوصله إلى حقيقة « المصدر الواحد » لكل الأديان السماوية.

ويستخلص من الغرض المطول ـ الحافل بأمثلة من حياة لوقا ـ حقيقة خلط العقل العربى بين المجالين العلمى والدينى ، وهو مانوافقه عليه تماما.

فى دراسة أخرى بعنوان « المثقف والأنثى » ، يعرض الباحث للعلاقة بين الرجل والمرأة من خلال« تابو » الدين ، ويذهب إلى خطورة هذا المنزلق حتى بالنسبة لنظرة المثقف للأنثى (ص ١٢٦) . ويتحامل على المثقف ـ بإطلاق يؤخذ عليه ـ لأنه يتبنى« العقل الجمعى» فى تكريس نظرة دونية للمرأة . كما يردد ذلك ـ وهو مانخالفه بصدده ـ إلى تصورات الدين نفسه للمرأة (ص ١٢٩) . وفى تفسير ثالث يرجع السبب إلى معطيات « العقل البدوى» العربى .

وبرغم قصور هذه التعليلات إلا أنه وفق أخيرا إلى التفسير الصائب حين أطر العلاقة بين الذكورة والأنوثة من خلال رؤية اجتماعية ـ إقتصادية تقوم على « نمط الإنتاج » (ص ١٣٢)، مفيدا فى ذلك ـ فيما نرى ـ من كتابات « أنجلز » فى « أصل العائلة » دون إشارة إليه .

لكنه يعود مرة أخيرة فيعرف التعليل لأسباب « سيكولوجية» (ص ١٣٧) ، ويشى هذا التخبيط والتخبط بانبهار الباحث بكل مايقرأه ، بما يؤكد وصفنا له « بالمراهقة الفكرية ».

ولعل مما يدعم هذا الحكم إستعانة الباحث بمقولات مفكرين آخرين انبهر بمقولاتهم ، من أمثال « على حرب» ، صاحب مقولة « الاستلاب والارتداد» ليصم بها كل المفكرين العرب المعاصرين ، دون إشارة إليه.

فى دراسته عن « المثقف والسلطة» ، يختزل السلطة فى الدين والدولة ـ على عكس ماذهب إليه سابقا ـ كما يميز بين نوعين من المثقفين ـ وكان من قبل يتحدث عن المثقفين العرب بإطلاق ـ الأول تقليدى خاضع للسلطة ، والثانى رافض لأية سلطة حتى لو تمثلت فى الدين (ص ١٤٤) . لكنه ساوى بين النمطين فى الخضوع لما أسماه « سلطة الأنثى» مقتبسا الكثير من مقولات « أروى

صالح » فى هذا الصدد (ص ١٤٦) ، ناقلا بعض الآراء الجريئة ـ تحت تأثير آفة الانبهار ـ كتلك التى تجعل من « البغى» رفضاً لسلطة الذكورة.!!

وفى مقال بعنوان « ألف لام التعريف » يحمل المؤلف على الخطاب العربى التقريرى لاحظ التعميم !! ـ الذى ينفى الآخر ويدعى امتلاك الحقيقة مفيدا من بعض كتابات « فوكو» وموظفا إياها فى مناخ مغاير ، برغم تحذيره بخطأ وخطل تلك الآفة ، منتهيا إلى وصم الخطاب الثقافى العربى « بعدم التطابق بين التفكير والتغيير» (ص ١٥٦) . ويدعو ـ فى سذاجة ـ إلى ضرورة حذف « ألف لام التعريف» كشرط لإنجاز خطاب عقلانى متسق !!

وفى مقال بعنوان « تعليقا على الوليمة» ، يعرض لردود الفعل المختلفة حول الموقف من مصادرة رواية حيدر حيدر « وليمة لأعشاب البحر» . وفى غرور متعال يحكم بأن الرواية عقيمة من الناحية الفنية . كما أن فى مصادرتها بتعرية للسلطة بمفهومها الواسع . ويدين كل الآراء بصددها واضعا إياها ـ رغم تعددها وتنوعها ـ فى « سلة واحدة».

والغريب أنه يعود إلى الدين ، فيمجد ماانطوى عليه من قيم تقول بحرية الرأى ، برغم رؤيته السابقة التى ترى فى الدين « تابو» مسئولاً عن التخلف !! بما يسم الباحث بنوع من « المماحكة » والبلبلة فى التفكير.

وفى مقال بعنوان « فى نقد السلطة » ، يعالج الباحث مسألة العلاقة بين الدين والدولة ، ويرفض ـ كالعادة ومن قبيل عشق الذات وحب الظهور ـ مواقف العلمانيين والإسلاميين سواء بسواء (ص ٢١٧) ، ويرى فى الجميع « أصوليين » فى نهج التفكير بدرجات مختلفة . والأخطر تشدق الباحث بطرح «علمانية جديدة » من بنات أفكاره (ص ١٧٢) أناط بها مهمة إنجاز ثورة ثقافية شاملة تقتلع جذور كل السلطات. والمفارقة قوله بأن علمانيته تلك ليست نقيضة للدين ، والأخطر هو تجسيد خصمها فى « النظم العسكرية »وحدها ، إذ هى فى نظره المسئولة عن التخلف متذرعة بدفاعها عن الدين والدين منها براء . بل يمضى إلى ماهو أبعد من ذلك ، فيرى فى الدين « مكونا رئيسا من مكونات أى نهضة » (ص ١٧٥).

والسؤال ، هل حاول الباحث من قبيل « التقيه » غسل مقولاته السابقة التى ترى فى الدين سلطة معوقة أمام حركة التقدم ؟ وهل قادته ألتقية لنقض دعوته السابقة للأخذ بأسباب الثقافة الغربية ليعلن رفضه للعلمانية المركزية الأوروبية بقضها وقضيضها ؟

لا أجد من تفسير لهذا التناقض الواضح إلا الوسم بـ« المراهقة الفكرية » ، وإلا فماذا ؟

تحت عنوان « ذهنية القطيع » ، يستعير الباحث مصطلحه من علم الاجتماع ليطبقه ـ فى

اعتساف ـ على المثقف العربى إطلاقا فيصمه بالتخلف : « فالمثقف العربى المنتج للفكر الفلسفى والتاريخى لامكان له على خريطة الفكر العربى » (ص ١٨٤) وتأسيسا على هذا " الوهم" يقرر بأنه « لامستقبل » لهذا الفكر (ص ١٨٥) ، بل يصل به الغرور حد وصم ذهنية هذا المثقف بأنها « ذهنية الزوبابيكيا» التي تقدس القديم وتكرسه ، يستوى فى ذلك " الإسلامويون " ـ حسب أركون ـ والليبراليون والماركسيون ، والأخطر من ذلك حكمه بأنهم جميعا حسب تثمينه يتبنون « ذهنية القطيع» (ص ١٩٢).

وتحت عنوان « الموت دفاعا عن العلمانية » ، يندد بأسماء مفكرين عرب يتشدقون بالعلمانية فى الوقت الذى باعوا فيه أنفسهم للسلطة (ص ١٩٦) . ويتهمهم بالقصور المعرفى إلى حد الخلط بين الشيعة والشيوعيين .

وينتهى المقال ـ المفكك بنيويا ـ إلى عكس مايوحى به العنوان ، فيزعم بأنه لن تحدث نهضة عروبية بمعزل عن الإسلام « لأن مصر كانت وستظل دولة متدينة ..(ص ٢٠٤) . بل يحاول عقد « وفاق » بين الدين وبين « علمانيته الجديدة ، تأسيسا على أن " الاسلام ـ فى نظره ـ يقبل العلمنة " مرددا مقولات « حسن حنفى» الذى اعتبره فى كتابه الأول « ملفقا» .. دون أدنى إشارة إليه.

والسؤال ، كيف تسنى للمؤلف تغيير مواقفه الفكرية بطريقة جدية وهو لم يزل فى بداية « مشواره » الفكرى ، وهل يعى الباحث النابه مجرد تفسير هذه التحولات.

تحت عنوان « فى نقد الإرهاب » ..، يعالج مسألة موقف الشريعة من " المرتد" ، مستشهدا بالقرآن الكريم لإثبات عدم نصه على قتل المرتد ، بل الدعوة إلى استتابته مادام حيا ، على أساس أنه « لاإكراه فى الدين » (ص ٢٢٤) كما شكك فى صحة الكثير من الأحاديث النبوية التى تذهب إلى قتل المرتد محاولا إثبات أنها « موضوعة» لخدمة أغراض الحكام ثم يعود إلى التاريخ ليثبت دعواه مستشهدا بموقف عمر بن الخطاب من " حروب الردة " ، حيث ذهب إلى عدم وجود حجية دينية فى قتل المرتدين (ص ٢٢٦) . ولم ينس كالعادة نعت العرب البدو بعدم القدرة على « التأويل» (ص ٢٢٧).

والحق أن الباحث لم يقدم جديدا بصدد المسألة التى سبق للأستاذ « جمال البنا» وغيره أن قالوا بعدم قتل المرتد شرعا.

وتحت عنوان « تجديد الخطاب الدينى» أشار إلى ارتباط الدعوة بضغوط أمريكية على " النظام " المصرى الحاكم . ويدعو إلى ضرورة التجديد من منطلق غير رسمى . أما عن ماهية التجديد . فهى – فى نظره ـ توظيف العقل لتأويل النص بما يلائم مواجهة مشكلات العصر (ص ٢٣٢) ،

وأناط هذه المهمة « بأفراد» المسلمين ، كواجب عليهم القيام به (ص ٢٣٤) أما عن قضايا التجديد ، فقد اختصرها فى نقد « الوهابية » التى تمثل رؤية الأجلاف البدو (ص ٢٣٥) وعندنا أن الكثيرين – من أمثال عبد الله الأشعل وغيره ـ سبق وكشفوا عن ملابسات الدعوة للتجديد ، كما طرحها الباحث الذى لم يأت إلا بجديد خاطئ ، مثل إناطة التجديد بكل فرد مسلم ، والسؤال : هل هذا ممكن بخصوص نصوص الشريعة الملغزة والتى لاتفك طلاسمها إلا بتملك آلية « التأويل »؟.

أما عن حملته الضارية على « العقلية البدوية » والإلحاح عليها فى جل مقالاته ، فلا تعد الطنطنة الفجة . وهل " الوهابية " هى المسئولة عن آفات الفكر العربى المعاصرة خصوصا فى أوطان عربية متعددة لاتدين بها.

عرض الباحث بعد ذلك لمسألة « الحجاب » متسائلا عما إذا كانت مسألة دينية أم اجتماعية ، ناقلا آراء دارسين سابقين ـ لم يشر إليهم كجمال البنا وحسين أمين وغيرهم ـ فى أن المسألة اجتماعية لادينية . وفسر موقف رجال الدين المتشددين القائلين بأنها مسألة دينية ، بكونه نتيجة « عقلية ذكورية تستعبد الأنثى » (ص ٢٤٠).

ويؤكد العرض حقيقة شغف الباحث بإثارة قضايا بهدف الإثارة ليس إلا ولم ينس السخرية من " العقل البدوى" كعادته حين دعا المرأة المصرية إلى « عدم الالتزام بالزى البدوى » (ص ٢٤٤)!!

وتحت عنوان « مستقبل التدين فى مصر» ، عرض الباحث لبعض القضايا التى قتلت بحثا ، دون تقديم أدنى إسهامة بصددها ، مثل قضية « أسلمة العلوم » (ص ٢٤٧) التى سبق رفضها مفكرون من أمثال بنت الشاطئ وزكى نجيب محمود وحسن حنفى.

ويكرر الباحث ـ مرة أخرى موقفه من قضية تجديد الخطاب الدينى دون تجديد ، عارضا ـ فى زهو نجاحه فى « توريط الحضور ـ فى محاضرة له ـ لمناقشة المسألة (ص ٢٤٦).

كما عرض لظاهرة « الدعاة الجدد » من " الإسلامويين » عديمى المعرفة بأوليات الإسلام. منددا بهم وبجهودهم ناعتا إياهم بـ « الدروشة » وأتباعهم بـ « الروشنة » !!

وتحت عنوان « النبوة بين الإلهى والتاريخى » يعرض الباحث ـ بانبهار ـ لكتاب « على مبروك» « النبوة من العقائد إلى فلسفة التاريخ » زاعما أن المؤلف نجح فى تطبيق " البنيوية " فى دراساته عن التاريخ والفكر الإسلامى (ص ٢٥٧).

والحق أن البنيوية عاجزة ـ بحكم منهجها التجزيئى ـ عن مقاربة الموضوع ، خصوصا فيما يتعلق بالتفسير وإطلاق الأحكام . لكنها آفة « الانبهار» التى جعلت المؤلف فى نظر الباحث مكتشفا

لمفتاح هام فى دراسة التراث (ص ٢٧١) .

وتحت عنوان « الفلسفة بين المسيحية والإسلام » يعرض الباحث لدراسة « جورج طرابيشى» فى هذا الصدد برؤية « انبهارية» أيضا . فطرابيش فى نظره « أهم كتاب القرن العشرين » (ص ٢٧٤).

لذلك أخذ بآرائه الخاصة برفض « المركزية الأوروبية » التى أشبعها « حسن حنفى» وغيره قتلا وبحثا ونقدا . والغريب أنه أخذ بآراء طرابيشى أيضا بصدد نقد فكر « الجابرى » ، هذا الفكر الذى تبناه ومجده الباحث وأخذ به حقيقة مسلمة فى مباحث الكتاب .!! كما سار على نهجه فى موقفه من « الغزالى» ذلك الموقف الذى أخذ الباحث بنقيضه من قبل أيضا (ص ٢٨٣ ، ٢٨٤).

أخيرا لاينسى الباحث تقديم نصائحه للمفكرين العرب والقراء فى التفلسف وطرح الأسئلة !! فعن طريق الفلسفة ـ وحدها ـ يمكن إصلاح الفكر الإسلامى !.

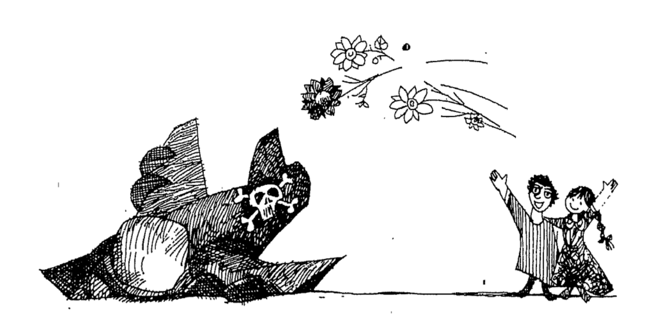
وتحت عنوان « العقل الإسلامى ـ هل يستوعب قضايا العصر؟ حاول الباحث التمييز بين « العقل الإسلامى » و« العقل العربى» دون أن يصل إلى أدنى تمييز بينهما !! ويحكم على العقل الإسلامى » بالالتباس ، عارضا لفكر المودودى وسيد قطب كممثلين للعقل الإسلامى !! أما عن فكر الليبراليين والماركسيين ـ ففى نظره ـ « فكر توفيقى » (ص ٣٠٨) ولامناص عن ترشيد المفكرين العرب جميعا ـ حسب نصيحة الباحث ـ عن طريق الفلسفة (ص ٣١٢) !!

وتحت عنوان " ابن تيمية ضد ابن تيمية " يعرض الباحث ـ فى زهو وفخر ـ لمشاركته فى ندوة إلى جانب ثلة من المفكرين ذوى الانتماءات الفكرية المتعددة ، حيث جلس على « يسارهم» !! ويقدم عرضا مخلا حافلا بالأخطاء عن وقائع الندوة ، مثل حكمه بأن فكر ابن تيمية هو منبع وموئل فكر الحركات الإسلامية المتطرفة ، دون وعى بالفروق الجوهرية بين السلفية والإسلام السياسى . كذا أخطاؤه الفادحة بصدد تثمين فكر الخوارج (ص ٣٢٣)

وفى خاتمة الكتاب : يدعى الباحث « اكتشاف آليات الخطاب الثقافى العربى » (٣٢٦) ، كما يكرر دعوته ـ المخلصة ـ لمعالجة أمراض الثقافة العربية عن طريق « التفلسف» (ص ٣٢٧) ، ويعد القراء فى نهاية المطاف بأنه يعد العدة لتجديد الخطاب الدينى « وفق رؤية تدعى التجديد والتجاوز» (ص ٣٢٨).!!

وبعد ـ فبقدر سعادتى بمعرفة كاتب شاب واعد فى حقل « نقد الفكر» ، بقدر خشيتى عليه من آفات الغرور وتضخم الذات والقفز المغامر فوق أسوار المعرفة طلبا للشهرة.

ومن خلال قراءتى لمؤلفيه اللذين أصدرهما ، لا أبالغ ـ ولا أتحامل على شخصه بقدر حرصى



على مستقبله ـ إذ شخصت حالته بـ « المراهقة الفكرية» ، حيث يكتب مايكتب من خلال شعور « صبيانى» بالقدرة على " مناطحة" مفكرين كبار يراهم جميعا ـ على تعدد مذاهبهم ـ أغمارا صغارا فى حقل المعرفة.

ومن تجليات تلك « المراهقة» انبهار الباحث بفكر كل من قرأ لهم ، بحيث يستحيل الكشف عن هويته الفكرية وذاك أمر منطقى لأن الباحث مازال يعارك طور التكوين الفكرى ، رغم ماتشى به كتاباته من اختزال المراحل وتسنحه قمة الهرم المعرفى الذى يتيح له « نقد» الجميع !! بل انتقادهم فى جرأة ـ بل اجتراء ـ لايحسد عليه وأخشى ماأخشاه أن يتحول عقله الناقد والجسور إلى قوة تدمر صاحبها وهو فى سكرة وهمه بالقدرة على تدمير كل العقول !!



لصوص متقاعدون .. صراع الهامش

محمد أبو المجد

يكتسب المشهد السردى فى الآونة الأخيرة خصائص جديدة ومختلفة عن الحقب السابقة ، وعن البدايات والإسهامات الريادية ، بما يطرحه من قضايا ساخنة تخص نمط الكتابة نفسه ، وآليات إنجازها ، والتحكم المسيطر من قبل وعى الكاتب على عمله أثناء - وقبل - الكتابة ، والغرف من مناطق حكائية غير مطروقة ، أو قليلة التناول كالهامشيين ، والتجارب شديدة الذاتية والمنفتحة على آفاق تقنية ، والكتابة على خصوصية لمشاعر أو تفاصيل العلاقات المتشابكة فى الواقع المرصود ، وكلها مجتمعة تشكل السمات البارزة فى إنجاز السرد الروائى المصرى ، ولدى الشباب خاصة.

ورواية (لصوص متقاعدون) لحمدى أبو جليل واحدة من عدة روايات ظهرت مؤخراً فى القاهرة ، تندرج تحت المضمون السابق تصديره ، حيث تلتفت إلى نبش وقائع إحدى المناطق الشعبية فى القاهرة بهدف فضح زيف خيوط العلاقات الاجتماعية - حتى داخل

نسيج الأسرة الواحدة ـ والتصدى للكثير من التفاصيل المسكوت عنها ، والناتجة عن حالة الارتباك المزمنة التى تعانى منها الحياة الاجتماعية المصرية منذ ما أعقب قوانين الانفتاح حتى قوانين الخصخصة وتبعاتها.

ورغم أن هذه الرواية هى الأولى لكاتبها ، إلا أن خبرته فى الحكى عبر مجموعتين قصصيتين ، ونبرة التهكم والسخرية أثناء تأملاته لتشابك تلك الخيوط ، ومحاولة اكتشاف الجذور النفسية والفكرية والاقتصادية التى حركت ، أو أنبتت تلك الفروع المتصارعة صراعاً طاحناً ، إلى جانب التحكم فى حيادية الأسلوب الوصفى للكاتب ـ الذى أصبح هو نفسه أحد شخصيات الرواية ـ كل ذلك جعل من الرواية تراكما سردياً لايقبل النقض ، بل يخرج عن إطار التجارب الأولى ، ليقدم وقائع مذهلة ، فى جرأة لاتبالى سوى بفضح العيوب والعاهات المكونة للشخصية الشعبية بغية التصالح مع هذه العيوب ، والتفاعل مع إفرازاتها والتكيف مع تشويهها لشخصيات الرواية قبل الدخول فى محاولة لعلاجها أو استئصالها.

ويمكن إجمال أحداث الرواية فى الشخصيات الرئيسية الثلاث ، وهى : عبد الحليم – أو أبو جمال ـ وجمال ابنه ، وسيف الملئ بالتناقضات ، وإلى جانب هذه الشخصيات يظل صوت الراوى – كراو مشارك فى الأحداث من ناحية ، وكشخصية بارزة بنفس قدر بروز الأبطال الثلاثة ، ولها حضورها الأكيد من ناحية أخرى – يظل هذا الراوى المحور الأساسى فى الرواية باعتباره محركا للشخصيات داخل الرواية ، وباعتباره واعياً بممارساته التأملية والفنية فى العمل ، وكذا واعياً بزمنية ومكانية ظهور رأسه أثناء الحكى : الحكى عن شخصية أو أخرى من شخصيات الرواية . ومن هنا يمكن القول بأن الراوى ـ ككاتب ومشارك فى الأحداث ـ استطاع أن يمزج صوته فى أصوات الشخصيات الأخرى دون أن يحدث قطع أو تشتيت للأحداث ، ودون أن يكون لظهوره نتوء فنى يمارس غلظته وقسوته على النص المروىّ.

القضية الأساسية ـ فيما أرى – فى رواية (لصوص متقاعدون) هى الرغبة فى البحث عن دور يمارسه الإنسان فى وجوده العدمى ، ليصبح بتعدد الروايات المحكية عن هذا الدور ـ المتوهم بالطبع ـ بطلاً أو زعيماً أو مسيطراً على مسارات الواقع . وهذه القضية التى استطاع حمدى أبو جليل إظهارها بفضحها والسخرية منها تطول الشخصيات الأساسية الثلاث فى الرواية بنفس القدر التى تلتصق فيه بالراوى نفسه ، وهو يبحث عن حل للخروج من مأزق الكتابة بإلقاء هم جديد من فوق كاهله على الأوراق ، باعتبار أن الكتابة ليست سراً وجودياً غامضاً ، أو مقدساً يحظر لمسه ، بل هى ممارسة اعتيادية يمكن للمرء ـ الكاتب ـ خلالها أن

يتصالح مع أمراضه وعيوبه ومشكلاته ولو بالموت - مثلاً - الذى يراه أحد البدائل المطروحة أمام الإنسان كوسيلة سهلة للخلاص من الخطر - باعتبار الموت غاية كل خطر - ومن ثم فإن ممارسة هذا الدور بالكتابة لايخرج الكاتب عن اتساقه مع القضية التى أراد طرحها دون أدنى سقوط فى تفلسف أو ادعاء أو فوقية ، إذ هو يتراوح فى نصه الروائى بين الوصف والسرد باعتبارهما وسيطين أساسيين لطرح هذه القضية ، وفى نفس الوقت فإنه لايصدر لنا أسلوباً أدبياً متعالياً ، وإنما هو يكتب روايته كأنه يحكيها ، وهنا ستظهر إحدى سمات رواية (لصوص متقاعدون) وهى الخاصة بالطبيعة الخاصة باللغة الهامشية الموازية لطبيعة الأحداث فى الرواية ، ولطبيعة القضية التى تتطلب إتخاذ وسائل ووسائط متعددة لوصول المرء إلى هدفه، حتى وإن أدان أباه أو حماه أو أخاه.

وقد قصدت بالإشارة إلى « اللغة الهامشية » تلك الأساليب والمصطلحات والعبارات والألفاظ الواردة على لسان شخصيات الرواية بشكل عفوى يتناسب تماماً مع تكويناتهم الثقافية والبيئية والاجتماعية ، وهى لغة يمكن الإشارة إلى نماذج لها فى العبارات التالية : (يلهفون تعميرة الحشيش / عشوة دسمها طفحها المدير / رزع الباب بعنف) وهى عبارات تشكل لغة تحتية فى مواجهة اللغة السردية الفصيحة التى بنى الكاتب صياغته للرواية عليها.

تدور أحداث الرواية فى أحد المنازل الذى يملكه « أبو جمال» والذى يحاول السيطرة على ساكنى شقق منزله بمن فيهم أبناؤه ، والقيام بدور الزعيم وكبير الأسرة الذى يهدده وينافسه عليه ابنه « جمال» بتدبير كثير من حالات التآمر والمكيدة لكل من يقف ضد وجوده كأخيه « سيف » وشخصية أبو جمال رغم ظهورها الخارجى بمظهر الحكمة والرزانة إلا أنه متآمر كذلك وساخط على كل من حوله ، ولايسكن أحداً فى منزله إلا بعد التأكد من السيطرة على سر مخفى يفضحه به ذات يوم.

أما جمال فهو يسعى إلى تقويض نظام حكم أبيه للبيت ، ويحاول التخلص من أخيه « سيف » باعتبار أنه مجنون ، ويدبر سهرات لإدمان المخدرات ، ويتفنن فى الإيقاع بالنساء فى فخ الجنس ، ورغم هذا فإن له حكمته فى الحياة ، والتى جعلت منه مفكراً وكاتباً يخشى تجاوز كتاباته وتأملاته خارج أدراج مكتبه !!

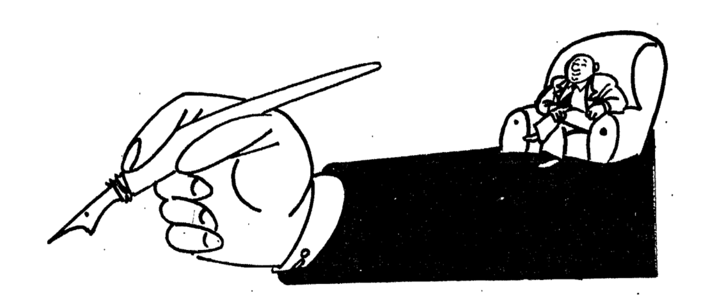
أما شخصيته « سيف» فهى أكثر الشخصيات تحولاً وتبدلاً ، لأنه يفشل فى أن يصبح مشهوراً عبر محاولات للغناء ولكتابة الشعر والعمل والشذوذ الجنسى وحتى الانتحار ! وهو لهذه الأسباب يمثل سقطة كبرى وعاراً مخلداً فى تاريخ « أبو جمال» المهيب - فى الجزء المعلن

منه على الأقل ـ وعليه فإن أبو جمال يحاول التخلص منه فلا يقدر ، وينجح ابنه جمال فى إيداعه مستشفى الأمراض العقلية كضربة يتفوق بها على أبيه فى تنافسهم الصراعى على زعامة المنزل.

وفى إطار من التكتم والسرية والتأمل أو التفكير العميق يحاول كل منهم الانتصار على الآخر، فسيف يعود من المصحة بشهادة تؤكد سلامة عقله ، وجمال يسعد لتجاوز شهرته آفاق القاهرة كلها ، ولأنه زعيم لجماعة المدمنين للمخدرات ، ولأنه كذلك يستطيع أن يسيطر على أبيه بطرق متعددة إن هو أراد ، أما الأب فإنه يظل المهيمن الظاهرى على مجريات الأمور ، ويحاول أن يستعيد مهابته ـ المزعومة ـ بالإشراف المباشر والتدخل الفورى فى كل الأحداث ، وتحويل التفاصيل الصغيرة إلى أزمات كبرى تشغل تفكير جميع ساكنى البيت لأيام طويلة ، كغياب سيف لعدة ساعات ، وضبط المرضة متلبسة بممارسة الجنس مع زوج أختها ، فى محاولات منه لأن يصبح شيخ الحارة المهاب بمرور الوقت.

وإذا كانت هذه الشخصيات قد خسرت نفسها بمرور الأحداث فى الرواية بعد ان اكتشفت حقيقتها ـ وإن أضمرت هذا الاكتشاف ـ إلا أنها تظل نماذج روائية شديدة الصدق فى التعبير عن الكثير من الحالات فى المجتمع المصرى التحتى الذى يعيش فى خط بعيد عن خط الحياة الكريمة ، وذلك عبر العديد من المواقف مع شخصيات أخرى فى الرواية كرمضان المدرس والشيخ حسن ـ الصعيدى اللاجئ ـ والقبطى عادل والمرضة والمستشار المرتشى والضابط الذى يسهل عمليات تجارة البانجو وحتى شخصية « أم جمال » زوجة عبد الحليم ، فكلها من الشخصيات التى مارست القهر والكذب والإدعاء من أجل بلوغ مكانة مرموقة فى المجتمع الذى تعيش فيه ـ على الأقل فى هذه المناطق الفقيرة ـ ورغم أن أياً منها لم يبلغ هدفه ، ولم يقترب منه ، إلا أن مساراتها فى الرواية تشير إلى نبل كامن فى الشخصية الشعبية المصرية يظل يدفعها إلى العديد من محاولات الارتقاء والتميز وتحسين الظروف حتى وإن كان ذلك دون تبصير بطبيعة اختلاف الظروف وتباينات النماذج التى يمكن أن تعترض طريقها ، وبتغير نمط وآليات الحياة من حولها . وهى لهذا تخضع لنفس صور القهر والكذب والإهانة التى سبق أن حاولت ممارستها وإن كانت ممارسة تبتعد عن العنف وتقترب من التسلق والانتهازية.

لقد استطاع الروائى حمدى أبو جليل أن يقدم بنية ظاهرية للرواية تعتمد على الفصول أو المشاهد التالية فى غير ترتيب زمنى أو منطقى فى أغلب الأحوال ، فيما اختفت بنية أخرى وراء هذا الترتيب الفنى هى بنية اعتمدت على التشابك العميق بين خيوط الأحداث التى



حركتها الأشخاص ، وعلى تماهى صوت الراوى ـ ككاتب ـ مع صوته هو كشخصية لها حضورها الفنى والموضوعى البارز ، وهذه البنية ـ كمعادل فنى للمضمون الذى عالجه الروائى ـ ضمنت حدوداً دنيا من الوعى المصاحب للكتابة ومن المقدرة على ضبط إيقاعية الأداء ، وهارمونيته بطول الرواية التى احتوت أكثر من خمس وعشرين شخصية ، والعديد من المواقف والتواريخ والأزمنة فى تجاور ونموذج فنى يشير إلى المقدرة الحكائية للكاتب ، وإلى طموحه الفنى لتنوير مفاهيم الكتابة السردية عبر هذه الرواية دون السقوط فى أجدلة التفاصح أو شرك التسطيح ، وإنما هو يقدم نموذجه الروائى فى شكله الحكائى الشعبى ، وفى طرحه الحديث لقضية تتساوق وتكوين الكاتب الروائى ذاته .

* رواية : لصوص متقاعدون
* الروائى : حمدى أبو جليل
* دار ميريت للنشر
* القاهرة ـ ٢٠٠٢

شعـــر

" عيناك واسعتان .. والأيام ضيقة "

خيرى منصور

إلى ناجى العلى

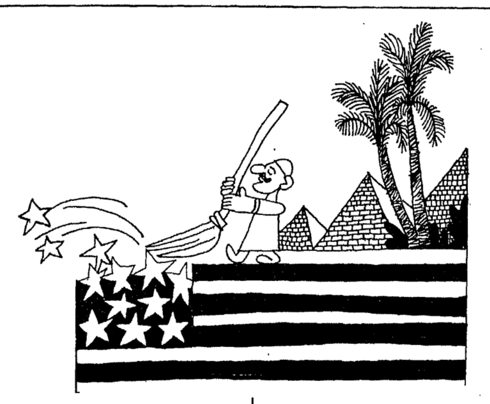
عيناك واسعتان
والأيام ضيقة
أراك توزع الأعمار حولك للشجر
وأراك
تقرأ فى الحجر
مالايقول لنا الحجر :
ـ هل كان بينكما أب ؟
– عذراء أمك ياابن هذا الليل
أيكما تزوج شجرةً ...
فى غابة الزيتون .. أيكما انسحر
فتبدل الزيتون بالصفصاف ...
وأسودّ المطر ...؟
عيناك واسعتان ...
حاول أن نراك
وأنت تدفع عن جبينك
سقف حجرتك الصغيرة ..
عندما نغفو وتبتدئ السهر..
عميان ...
قم نتبادل الأدوار...
– هذا الأفق لك
ولنا ظلام الحجرة السوداء
ضيق سريرها
وتشابه الأيام فيه
عميان...
قم نتبادل الأيام
– هذا الشارع المكتظ بالشمس لك
وبحيرة السواح
رقصتنا السريعة

آخر الأخبار عن مرض الملوك
وآخر الأفلام عنك
ولنا إطارك فى مرايا الحجرة السوداء
نملؤه:
بشارات الحداد ،
وقرنفل الدمع المصنّع لاحتفال نسائنا
فى قاعة المتبرعين بما تهرب من دمك
ولنا فتاتك نطرد العطر الذى أهديتها
(عن عنقها) ونسلها من خاتمك
عميان..
قم نتبادل الأدوار
تدخل فى النهار
تمشى ، وتجلس فى المقاهى
ترقب الفتيات
تأكل (لبّة) الأشياء
تمضى إلى آخر الأيام مكتهلاً بنا :
" ناس تدور بهم قراهم "
يطبخون صغارهم .. بعد الحصى
عميان نحن .. فدلنا ..
صار الطريق هو العصا
عميان قم كى نسألك
– من أين يبتدئ الطريق إليك .. منك ..؟
ماأطولك
ماأطولك

***

عيناك واسعتان ...
حدق فى ظلالك كى ترى:
غاباتنا الأولى ،
خيول الليل ،
أجنحة النساء،
مهداً بشاهدتين ،
وامرأة مطرزة اليدين
تهز شاهدتيك حتى تفتديك حمامة
الصحو المبلل بالبكاء
وتفردّ من عينيك .. تنأى ليقترب النعاس
تنأى .. وتغرق فى السماء
(نام ... نام)
وتمام ملء غزالتك
نام .. نام
وتنام أمك ملء نوم غزالتك
لك ماتبقى من وليمتنا
ومن تبغ الفواتح
من رماد الشمع
من اسم ينوء به الجواز
يسيل من عقد الفراق
إلى مكاحل زوجتك
لك مايفيض من الحداد عن السواد
لك مايفيض من النشيد عن البلاد
لك مايفيض من إخضرار الموسم الآتى :
شهادة موت عصفور يفاجئنا
يفر من الملف إلى عقارب ساعتك
تمضى ...
إلى حلم من العشب المقرر فى المناهج
– من أغان سوف تسمع فى الشوارع
– من مرشحة تحاور كاتباً قبل انتخابات
النقابة

- من لقاء العيادات الصديقة
والمساءات الطليقة فى الحدائق
تمضى ...
إلى حلم مقوى بالرصاص
وبالقصاص
إلى رخام قايضوه بخيمتك...
***
يصحو فيدفع عن جبينه
سقف حجرته الصغيرة
لايرد على (صباح الخير) غير جذور نرجسة
نمت من دمعة /
كانت وسادته نتوءاً /
قد من حجر ، وبللها النعاس
خفيفة كالريش ، ناعمة
أطاعت أمه ، حين انحنت
ودعت له بالنوم /
نام ولم ينم
فدعت له بالصحو
سال على أصابعه الندم
لاتبغ .. فى الليل الطويل
فهل يدخن جذر نرجسه ينادمه
يرد على التحية كل فجو
عندما يصحو معه ؟؟
يتحسس الجرح القديم .
وخصلة الشعر التى (قص الطبيب)...
- سيضحكون إذا أتى من غير قبعة
" تطيش رصاصة فى الأفق
من فرح المراهق بالمسدس ،
تصطفيه ، تصيب مفرق شعره
.. يتحسس الجرح القديم ...
فيجرح الجرح القديم أصابعه "
عيناه واسعتان
والأيام ضيقة ..
يحاول أن يرى مابعد عطلته الطويلة
لايرى ..
غير الحجارة ترتدى ،
ما أبيض من عظم العصافير الصغيرة
ماتساقط فى تويجات النراجس من ندى
الكحل أبيض فى رموش غزالة
تعدو لتمسك ماتبقى من صدى
تعدو فيتسع المدى
- سأنام مثل غزالتى
- سأنام ملء غزالتى
مفتوحة عيناى للطيف الذى سيزورنى
أنثى الرصاص تزوره
وتفك آخر عروة فى ثوبه
الكحل سال على شفاهك فالغزالة دامعة
الحلم أطول من منامك والغزالة راجعة
فارجع .. سيخطفك السواد إذابلغت منابعة
الحجرة الصخرية السوداء أضيق من يديه
إذا تثاءب ..
أو تصالب ...
- ضيق هذا السرير
فيا جذور النرجس الكسلى:
تعالى ، كى نزيح ترابه ونوسعه



ماذا تقول جرائد الأحد السميكة
عن قتيل (بقية الأيام) ...
- هل تخفيه ؟
- أخفته .. طوال حياته
واليوم تخفى قاتله
(ناجى) يفر إلى النجاة من الهزيمة
يرسم التفاح (حنظلة)
ويوغل فى المرارة يهتدى للسر :
يكتب (حنظلة) :
" بيروت ثاكلة "
و"صيدا أرملة "
كول من البن الثقيل
ويرسم الأسبوع
صفاً من شقائق ذابلة
غزو /
ويوغل فى السياسة (حنظلة)

" أرض تدار ولاتدور
شعب يفتش عن وسادته القديمة
عن رنين نهاره
" فى صمت أجراس القبور "
أوغل ، فيوغل فى المرارة (حنظلة):
" وطنا أرى "
" أم جلجلة .؟"
لابد من رسم الفروق ..
فلكل شئ ها هنا
وجه يخبئه وآخر يرتديه
وجه لسهرته
وآخر للبكاء على ذويه
أوغل ويوغل (حنظله) :
" رسم المدينة غرفة "
" وبها المخيم قنبلة "

***

قصــة

امرأة لا أحب أن ألقاها

حنان سعيد

(١)

لم تكن مفاجأة لى .. اندفع زوجى يمطره بسيل من الأسئلة كان يجيب بتؤدة وبلادة الأطباء المعتادة التى اكتسبوها بفضل خبرات كثيرة مع الألم والمرض والموت .. بألا نسبق الأحداث وأنه مازالت هناك فحوصات وتحاليل و و .. ..

لم يكن اسمه غريباً على أذنى فقد ترادف فى عائلتى مع الموت .. دائماً يبدأ الأمر هكذا كجرثومة لانحس بها .. نتجاهلها فتتعملق وتتكاثر .. تتقنع حتى تجند خلايا الجسم الدفاعية لحسابها إلى أن تصبح أنت فى النهاية من تؤوى عدوك تحت جلدك .. يتغذى على دمك وخلاياك رغماً عنك.

(٢)

فى طريق العودة سلك السائق بنا طريق البحر .. كان يقود ببطء .. صديقى البحر معى فى كل أحداث حياتى .. عمر كبير صغير فر بى فى غمضة عين والتفاتتها .. ظمأ سنين وأحلام تتمطى كقطة كسول .. ثم ينسحب بساط الأيام سريعاً من تحت أقدامنا .. تمنيت دائماً أن أغير جلدى .. غدوت ثعباناً عجوزاً لايملك تغيير جلده.. لن أكون يوماً كياناً سليماً لو قدر لى أن أكون .. حتى

أفرغ ذاتي من هذا المرار.

(٣)

فور وصولي اتجهت للمرآة .. صعقتني صورتي .. تأملت التجاعيد التي تسللت بخبث تحت عيني .. منذ متى امتطتني الهموم هكذا وطبع الزمن بصماته على وجهي .. تأملت بشرة طفلتي الناعمة ليتني مثلك حبيبتي صفحة بيضاء لم تدهسها التجارب ويغزل الزمن خيوط الهموم على وجهها .. أنى لي بذلك الطهر والملائكية وقد منحت ذوب نفسي وعصارة ذاتي لجوقة من مصاصي الدماء أخرهم كان ذاك الذي سكن تحت جلدي دون أن أدري ليصحبني لرحلة شقاء لا أعلم أين منتهاها تتضاءل أمامها كل آلامي .. كأني أركب طائرة هاوية من قمة جبل فأرى الدنيا كلها في حجم علبة ثقاب.

(٤)

منذ عدة سنوات شكوت للطبيب من بعض التجاعيد الرفيعة التي ظهرت تحت عيني إثر " ريجيم " قاس .. فسألني في استخفاف عن سني .. بوغت وأجفلت للحظة .. قاس كان سؤاله .. كففت أن أعد السنين منذ أن بلغت الثلاثين أقلعت عن أن أحصيها .. أردف بنفس نبرة الاستخفاف " هذا أمر بديهي .. عوامل سن !!" .. تراجعت وقتها أن أفسر له أن ماحدث ليس طبيعياً لأنه لم يكن تدريجياً .. تراجعت كلمات كثيرة .. ألجمت لساني وانصرفت من عنده تائهة .. أظن القدر وقتها كان يخرج لي لسانه ساخراً لأنه كان يدخر لي مالاأعلمه.

(٥)

ابتسامته الذكية ابتسامة تدرب عليها طويلاً .. هاهي الإبرة جاهزة .. سيدسها الآن في جسدي ليسحب منه عينة .. مصيري معلق على بوز قطعة حديدية لايتعدى قطرها ملليمترات .. صراخي .. فزعي .. رعبي .. مسميات وهمية لاتعني شيئاً له .. هو بجانبي يشد على يدي .. طفلتاي المسكينتان تنظران إلىّ في بلاهة .. تذكرتك فجأة يا أبيْ يوم أن قالت الأشعات أن التنين الخبيث احتل جسدك .. لم أستطع أن أصارحك رغم كل قنوات الصدق الممدودة بيننا .. أنكرت أني أعرف ويالهول ما أعرف .. لقد قالوا لي وقولهم الصدق وقولهم الحق وقولهم الفصل .. " ابتعدي عنه في جلسات الإشعاع حرام معك أطفال "

لاتسامحني فنرجسيتي .. أنانيتي .. خوفي على ذاتي جعلتني أنصاع وأنحني كشجرة هرمة استؤصل جوفها فانحنت على خواء .. أسلمك للزبانية .. ألقي بك كما ألقوا بيوسف في الجب وأنتظر معجزة تنجيك.

لاتسامحنى لأنك لو كنت مكانى لما جحدتنى .. لما قوى قلبك الرهيف على إلقائى فى جب اليأس .. لاتسامحنى فحبك الكبير لم يطهرنى من رجس الأنا وخبث الخوف .. أوحشتنى كثيراً الآن .. أكثر من أى وقت مضى .. أحتاج صدرك وسادتى واسفنجة دموعى .. حبى لك الآن حريق يصهر أضلعى فيحيلها صلصالاً.

(٦)

أطلت على الشمس بوجه مربد من خلف زجاج النافذة لمحت عنكبوتاً نسج خيوطه منذ متى لم أقم بتنظيف هذه النافذة ..؟ منذ متى لم أفتحها ..؟ لم أسمح لأشعة الشمس أن تتخلل غرفتى .. اصفر الزرع فى الشرفة وسقطت أوراق كثيرة منه .. لاشىء حتى يمكن أن يعيش لى .. جربت النباتات والعصافير وأسماك الزينة .. كل هذه الأحياء المسكينة نفقت ،لم تتحمل اهمالى لها .. الموت هو الشىء الوحيد الذى يمكن أن يصالحنى على الدنيا .. حتى أبى وأمى لم يصالحنى عليهما سواه .

كانا يريانى جامحة كفرس بلا لجام .. والآن أطفالى يريدون أماً .. كلهم أطفال .. وأنا طفلة. أريد أباً وأماً .. لو يعود بى الزمن قليلاً قليلاً للوراء .. لكنه أبداً لن يعود.

(٧)

أنت لاتحتاج إلى يازوجى .. هذا ماتوصلت إليه .. بمجرد أن اطمأننت على سلامة العينة وخلوها من المرض الخبيث عاد بكل شىء لسابق عهده .. حتى لمسات الحب والحنان كانت سحابة فضية تبددت مع شمس الصباح.

كم من الآلاف من المرات مررت بجانبى فلم ترنى .. لم تر جفنى المقروحين من سهاد ولاعينى الرائحتان الغاديتان لاتستقران .. أرضى أنت كسائر المخلوقات ترى كل شئ بمسمياته .. الأرض أرض والسماء سماء .. متربصان كلانا بالآخر .. بيننا منطقة حدود عليها أسلاك شائكة .. وألف مصباح يضئ وينطفئ .. أسأل ذاتى لم تزوجته ؟ خوفاً من الزمن .. أو رغبة فى الأمومة .. لاشئ نتبادله سوى الصمت المطبق أو الشجار العنيف.

يبدأ يومه بتكشيرته المعتادة .. وأبدأ يومى بمصافحة الأوانى فى حوض ما أن يفرغ حتى يمتلئ .. أعد السندويتشات .. وأكواب الشاى بالحليب .. وألبس الصغار وأهبط بهم للشارع حتى ولوجهم باصات المدرسة فأعود من جديد لأصارع كل جمادات المنزل من غسالة وثلاجة وبوتاجاز .. ماراثون كل يوم المفتوح .. ثم لعبة قفز الحواجز مع المواصلات .. تفاصيل سمجة تنتهى أخر اليوم بالبحلقة فى غباء فى كل الترهات التى يقيئها هذا الكائن الذى يسمى تليفزيون.

(٨)

منذ أن تحدد موعد العملية التى سأجريها لإزالة الورم الحميد وأنا أفكر .. تمور فى ذهنى أسئلة .. لاأستطيع التركيز فى أفكارى .. تطفح فى ذهنى بلا رابط .. لاأستطيع محاصرتها .. أحياناً أتمنى أن أجلس على كرسى الاعتراف وأتطهر .. هل تعرف ياعزيزى من ذا الذى يسير مزاج زوجتك ؟ إنه ذيل الكلب المعوج .. هذا الكريه الذى أحببته حتى كرهته وكرهت نفسى معه .. أصبحت سوداء المزاج لاطاقة لى بتحمل أعبائك ومشكلات أطفالك .. من ذا الذى أشكو له من ذاك الذى سيدرك ويفهم دون أن يجلدنى بسياط الدين والضمير هل تعرف من هو ..؟ هل تعلم أنك من دفعتنى إليه وسأظل أحوم حوله كفراشة حتى يحرقنى .. ويل لقلبى فمشاعره أصبحت عهدا أمنحه لمن يدفع قرابين أنانيتى ويريق الحب على مذبح نرجسيتى ثم بعده أظل أتجرع كؤوس الألم والعذاب لقلب ميت يحتاج لآلاف من عمليات التدليك والتنفس الصناعى .. أى قلب جسور فدائى ينذرنى .. له فأصبح قضيته فيفرغ أيامى من قتامتها .. كلهم أخساء حتى ذيل الكلب المعوج .. الصعلوك بكل مافيه من نظرات الوله والذلة والمسكنة السيدة راحت .. السيدة جاءت .. من دكته على باب العمارة يندفع مهرولاً ورائى يتبعنى كذيل الكلب يحمل عنى أشيائى مطأطئاً فى خجل مزعوم .. أنا من محوت الفوارق بيننا .. تاهت نظرات الوله والتمنى أصبحت نظرات واضحة وقحة محددة .. تعرف ماتريد .. يطلب وكأنه يأمر ،، يرجو وكأنه يبتز .. يتوصل وكأنه يتوغد .. كم آلاف من الجنيهات سحبها منى بنفس نظرة الخنوع من ذاك الأحمق الذى قال أن قلب المرأة لايكون إلا لرجل واحد ؟ قطعاً أنه رجل أراد أن يستلب لنفسه طمأنينة مزيفة فأى قلب ذاك كان قلب مدام بوفارى التى ماتت حباً ؟ وأى فيلسوف ذاك الذى قال إنها كانت بغياً فلم تحب سوى الحب ذاته ولو أحبها رجل واحد فقط لأخلصت له حتى الموت.

زوجي يرانى عقلاً وذيل الكلب يرانى جسداً و"س : يرانى روحاً لاشىء ينخس ضميرى ويذبحنى وينغص حياتى سواه.

(٩)

لا أدرى منذ متى احتلنى هذا الكائن ولا كيف ولا متى بدأ يسكنى حتى بت غريبة عن كل شئ سواه بت أجد فيه سكنى وواحتى .. أهجع إليه وحده .. أجعله وسادتى فيجعلنى حضنه الأثير أتكور وألوذ تحت جناحيه فينسدل الظلام على الكون .. أصبحت لا أجد نفسى إلا فى أحضان وحدتى وحزنى .. أما هو دائماً فكان بعيداً .. لكن أبداً لم يكن بعيداً .. يظهر فى أزماتى .. كان بينى وبينه لغة اتصال عن بعد .. يظهر لى كفارس خرافى يمتطى صهوة جواده .. يظهر قافزاً

أسلاك التليفون أو خارقاً حاجز المكان يسألنى " ماذا بك ؟ " أتعجب كيف عرفت ..؟ " " قلب المؤمن دليله " أين كنت من زمان يا "س " بمجرد أن ينتهى احتياجى إليك لا أجدك تتبخر كجندى من السماء وضعه الله في طريقى لحظة يأس ثم يختفى .. أسأل عنك أطاردك فى مكان عملك .. فى بيتك .. دائما لا أجدك فأعرف إنك ستمتطى صهوة جوادك من جديد لتنقذ أخرى أو آخر يحتاج إليك .. أبحث عنك فى كل مكان لا أجدك لكنى أعرف أنى سأجدك وقت أن تتصاعد أزمتى لكن أرجوك لاتتركنى حتى تحترق أضلعى .. أنقذنى قبل أن أصير رماداً .. تظهر أمامى أتمنى أن ألمسك .. أحتضنك أخاف أن أحتضن فراغاً .. تسبقك هالة النور التى تؤكد لى أن مثلك لايعمر كثيراً فى هذه الدنيا تحتضن كفى تنبس بكلمة أحبك .. أبكى بدموع حقيقية من أجلك وحدك تمنيت أن أكون صفحة بيضاء لم يفك شفراتها إنسان .. عيناك متفهمتان فيهما زهد كثير فى الحياة .. تمنيت أن أبوح لك بسرى الذى يذبحنى .. عيناك توفران على مشقة كلام كثير .. روحى فقط احتفظت بها نقية من أجلك هذه هى المنطقة القصية .. البعيدة المحرمة والوحيدة فى القلب التى أحتفظ بها لك وحدك بلا آثام.

(١٠)

إلى متى سوف أحيا تلك الحياة المزدوجة المليئة بالخزعبلات والأكاذيب والبدع إلى متى ؟ لا أدرى كيف حدث ذلك لى دائماً وحيدة لايطرق بابى مخلوق .. أحيا كقرد تقطعت به الأسباب.. ربطه حارسه بسلسلة فى قفص غاية أحلامه أن يقفز لقمة القفص ليلتهم إصبع موز .. معى طفلتان إحداهما ترهقنى بأسئلة تريد ذهناً حاضراً .. وفؤاداً خالياً لاتعيث فى أنقاضه المظلمة خفافيش ولاتنعق فى سراديبه غربان والأخرى لاتملك لنفسها ضراً ولانفعاً .. خلية صغيرة متطفلة على خلية أم تمتص طاقتها حتى النخاع مايتبقى فى قليل .. أما زوجى فما أبدع الأزواج كم يتفننون فى جعل الحياة روتيناً سخيفاً يصيب الملائكة بالملل .. لايشعر بآلامى .. سادر فى العمل واللهو والأصدقاء .. وأنا وحدى أسمع هسيس هشيمى يتناثر وتذروه الرياح .. يتركنى في مواجهة دائمة مع الوحدة .. قدرى هذا وقدر معظم النساء لكن قدر على وفى لحظة أن تتحول مشاعرى عنه .. هو من درت فى فلكه سنين .. من قضيت عمرى أمد بينى وبينه جسور المحبة يركلها بقدميه .. من يصدق أنى لفظته من بؤرة إحساسى واهتمامى ليتحول هو فى لحظة غير مسبوقة إلى بكل جوارحه وأنصرف أنا عنه لصقر جارح ينقض على بفخاخ مشاعره .. تارة يصيبنى مده فأغن مع " نزار " سأغير التقويم لو أحببتنى أمحو فصولاً أو أضيف فصولاً .. أو يقذف بى جزره لأبعد شط منبوذة محطمة لنقف جميعاً فى طابور طويل كل ينظر لمن يوليه الأدبار وخلفه يقف من يحبه

فلا يفطن إليه .. فى هذه اللحظة يطرق بابى هو بنظراته الولهى كأنى رب يعطى .. فأتجاهله يخلق الذرائع ليطرق بابى يسألنى هل تحتاجين إلى شئ؟ وأنت تدفعنى إليه " كلفيه بأى عمل إنه ولد مكافح يدرس بالجامعة ويعمل ليساعد إخوته "" أنا لا أحتاج لشئ"" عندما تحتاجين اطلبى منه فهو ولد طيب " لامانع " أنه لا يأنف أن يعمل أى شئ حتى القمامة يرفعها سعيداً راضياً آلاف الكراكيب التى تملأ المنزل أتخلص منها فيحملها رغم ثقلها بذراعين فتيتين مرسومة عضلاتهما.

لأول مرة فى لحظة فارقة أتطلع إليه كانت أنفاسه متلاحقة من ثقل حمله .. وقف متسمراً قبالتى .. حبات عرقه تتلألأ على جبهته .. وجه عابر أراه كل يوم فلا يلفت نظرى .. لكنى فى هذا اليوم لا أدرى كيف رأيته كانت نظراته كافية لأن تذيب جليدى وبفراسة وحذق ابن بلد محنك قضى عمره على أرصفة الشوارع يلتقط الإشارة ويوقن أن جهاز استقبالى استجاب لها .. يدرك أن البرقية قد وصلت .. رأسه الكمبيوترى يعمل بسرعة مليون لفة فى الثانية .." اطرق الحديد ساخناً " كانت النظرة كافية .. امرأة فى أزمة .. فى احتياج عاطفى وإذا به بلا كلمات يتلقفنى بلهفة قناص لصيد طال انتظاره يجتاحنى طوفاناً فأتداعى بلا مقاومة .. لا أدرى كيف لهذا الصعلوك أن يملك مفرداتى ويحيل حياتى الجدباء مروجاً خضراء زاهية أسطورة أن يملك هذا " العيل النزق " إتيكيتاً يعاملنى به كسيدة صالون .. هانم راقية .. يربض تحت قدمى كعاشق من عصر بائد يتعشقهما ويقبل كل إصبع على حدة .. مبدع فى إختيار النظرة .. الكلمة .. التوقيت .. يضمنى فتختلج أضلعى فإذا حياتى قبله هباء منثوراً .. يأتينى فينشر حولى وروده فأتدثر فى عباءة جسده الأبنوسى المشعر .. ثم يلفظنى أياماً ويعود كأنما قد قُد من جليد يخاطبنى ملحقاً اسمى بلقب " هانم." أو سابقا إياه بلقب " مدام " ليقطع على الطريق مدعياً أن صحوة ضمير مفاجئة واتته.

فتشتعل حرب المناورات بيننا فأهدده " بقطع رزقه " فيستسلم بذلته المعتادة ولايهنئنى بلذة انتصارى فكأنما كنت عبئاً مريعاً يرزح تحته وكلما أردت استرجاعه أفقده أكثر إلى أن يطيح بى كفردة حذاء قديمة ليصنع لى مداراً آخر من مدارات إخفاقى الأزلى فى الحب.

(١١)

والآن أنا وحدى .. أمامى فنجان قهوتى وعلبة من السجائر .. حتماً بعد ساعات لن يتبقى منها سوى رماد هذه هى اللحظة التى أنتظرها وأهرب منها وأتفاداها بسائر الحيل بعد بضع ساعات سأكون بين يدى الله .. إن نجوت فإن عمرى الماضى والآتى سيقف أمامى سيتطل على كرؤوس جماجم مستعرة حمراء يتصاعد لهيبها من الأعين والرؤوس .. لست عقلاً ولاجسداً ولاروحاً فقط .. أنا كل هؤلاء .. لم يحب هؤلاء معاً سواه .. لم يغازلهم سواه .. والذى لن أتطهر إلا بخروجه منى



.. سيدى ومكتشف قارتى الأول .. من سطر أول كلمة فى معجم الحب .. وأول نظرة وكلمة ولمسة .. أول من علمنى كيف أحب .. رغم كل أطنان الشقاء التى حملتها بعد أن تركتنى دون كلمة وداع فما فعلته بى لايقل بشاعة عن أى غزو بربرى تتارى لأى دولة كانت فى يوم ما آمنة رغم كل ما حملته لك من حب فأنت مسئول عن كل قطرة سم نفثتها فى حياتى .. حاولت كثيرا أن أخلق لك المبررات والأعذار لكنى فشلت .. لم تشفع لك كل اعتذاراتك ومماحكاتك ولاتمسحك بالأيام الحلوة .. فكل هذه الأيام انقلبت على مراراً ..

تلوح وجوههم أمامى .. أعرفها ولاأعرفها .. كلهم يبتسمون لى .. ملابسهم بيضاء ناصعة .. يرتدون كمامات بيضاء .. قال لى صاحب أجمل ابتسامة فيهم " عدى من واحد لعشرة " آخر رقم أذكره كان ثلاثة .. كان يغرز إبرة فى ذراعى بعد أن وضع كمامة على وجهى أنا أيضاً مبتهجة .. وجهك أنت أيضاً يلوح أمامى.

آن الآوان ياسيدى أن تخرج منى .. للأبد .. لأخرجك الآن قبل أن تخرج روحى منى .. فأنت على روحى عبء ثقيل لم أعد أستطع حمله بعد الآن ولتنطلق روحى الآن خفيفة طليقة فى الفضاء.



هـارد لـك

إسماعيل محمود

الناس لاهم لها سوى المباراة المرتقبة التى تقام اليوم.

الفريق الأخضر سيواجه الفريق الأزرق .. الصراع بينهما لاينتهى

كل الناس فى انتظار هذا اللقاء .. انه بطولة خاصة ، من منهما يستطيع هزيمة الآخر ؟ اللقاءات بينهما دوما مثيرة .. صراع أبدى .. كل منهم سبق هز شباك الآخر وتغلب عليه !

الفريق الأخضر يتوعد ..

الصحف كلها تتكلم عن هذا اللقاء .. تفرد صفحاتها لأخبار الاستعدادات والمعسكرات ، وحالة اللاعبين الفنية والمعنوية ، ودرجة استيعابهم للخطة الموضوعة.

الهوس أصاب الجميع ، اللافتات والرايات الزرقاء والخضراء مشرعة فى الشرفات

اقترب الموعد ، باقى على بداية المباراة ساعتان..

الشوارع لاتخلو من السيارات بأبواقها الصاخبة .. هتافات مدوية مصحوبة بأصوات الدفوف ودقات الطبول .. أمواج من البشر تتلاطم ، وتتدفق صوب الاستاد.

المقاهى مكتظة بالرواد لمتابعة المباراة من خلال التلفزيون ..

الأسر فى البيوت فى انتظار نقل المباراة..

قلما نجد أسرة واحدة أفرادها يشجعون فريقاً واحداً ، انقسامات داخل الأسر .. مشاجرات بين الأولاد ، استقرارها مرهون بالحالة المزاجية لرب الأسرة ، والحالة المزاجية مرتبطة بالفريق الذى يشجعه.

قرر مشاهدة المباراة من داخل الاستاد بمصاحبة جاره القاطن قباله فى الطابق الأخير ، وتركها بمفردها.

رنين التليفونات لاينقطع ..

أمسكت بالسماعة .. طلبت .. تحدد الموعد ..

قبل بداية المباراة بخمس دقائق أطلت من النافذة .. الشوارع خالية من المارة .. لا أثر لمخلوق ، لاشىء يتحرك سوى الكلاب الضالة.

كان واقفا فى انتظار إشارة الدخول ، تلفت حوله بحذر شديد ، تقافز على الدرج .. إلى الطابق الأخير ، على يمينه باب كان مواربا يظهر من خلفه ضوء خافت ، دفع الباب برفق ، دلف .. أغلقه بإحكام.

خلف الباب كان ظلا يتحرك .. تعانقا ..

بدأت الضجة فى الارتفاع التدريجى.

النوافذ تنبعث من خلفها صرخات عنيفة متقطعة.

الصراخ يتزايد..

الآهات تتبعثر مع ذرات الهواء ..

مقهى قريب من الاستاد كاد أن ينفجر برواده ، التعليقات لاتنتهى .. لايسلم لاعب من الشتائم والسباب ، حتى الحكم الخواجة.

تململ .. كان ينعى حظه الذى أوقعه فى ذلك المكان ، كان يود مشاهدة المباراة فى الاستاد برفقة جاره الصديق .. فشل فى العثور على تذكرة . خشى أن تفوته المباراة ، هرول الى ذلك المقهى اللعين ، وأخذ مكانه فى ركن بعيد ، لم يستمتع بسير المباراة ، الأصوات الهادرة تغطى على صوت المعلق.

كان يشجع الفريق الازرق بجنون ، عكس جاره كان تشجيعه باعتدال ورزانة.

سير المباراة ليس فى صالح الفريق الأزرق..

الفريق الأخضر يتحكم فى زمامها ..

الفريق الأزرق يلجأ إلى الدفاع .

ميشو نجم هجوم الفريق الأخضر يتلاعب بالدفاع الأزرق بمهارة فائقة.

أخذته الرعشة وتصبب العرق من وجهه .. حزنه دفين ، وأنينه مكتوم .. أحس بالهزيمة والإنكسار ..

الفريق الأزرق فى أزمة .. خطوطه مفتوحة .. دفاعه يعجز عن صد موجات الهجوم الأخضر المتلاحقة.

تزايدت الصيحات وعلت .. جول .. جول .. جووول.

ميشو خدع الدفاع وتمكن من هتك الشباك بقذيفة ملعوبة.. فى الزاوية البعيدة !

إنهار المسكين.

تشابكت التعليقات والأيدى..

– خطأ من الدفاع .. خطوطه مفتوحة

تذكر أنه كان يلعب الكرة ويجيد فنونها . كان حارسا أساسيا لفريق المدرسة الثانوية، وكان عضوا فى فريق الجامعة . أثناء سير المباراة كان يركز على تحركات حارس المرمى أمام عرينه . مال على صديقه : " الحارس كان عليه ألا يغفل الزاوية البعيدة."

– الجول ليس مسئولية الحارس فقط .. الدفاع كان غافلا عن حماية المرمى .. وربما الفريق كله ثم أراد صديقه أن يواسيه بألا يفقد الأمل فى تحسين النتيجة.

– أشك.

أصابه إعياء شديد وقام مستندا على كتف جاره ، قرر أن يغادر المقهى ، كانت المباراة على وشك الانتهاء ، خشى أن تأتى قذيفة أخرى تطيح بآماله ، تبعه صديقه ، حال الفريق يشغل تفكيرهما .

قابلهم صديق ثالث .. واساهم ، وضغط على كفه قائلا : هارد لك.

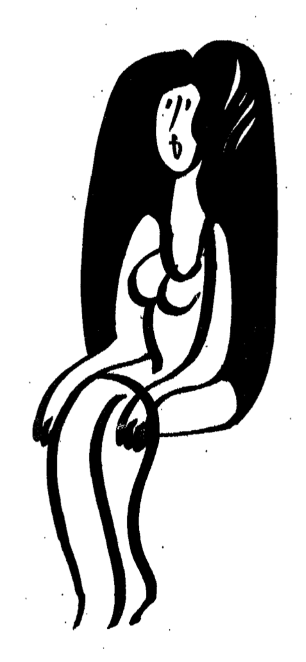
واصلا المسير ، صعدا درجات السلم فى وهن بينما الرجل يعدل من هيئته ويخفى وجهه خلف ملفحة ثقيلة ويهبط بحذر .. خرج مسرعا إلى الشارع وتاه فى جموع الجماهير التى خرجت إلى الشارع ، والرجلان يواصلان الصعود ، كل ينظر إلى الآخر فى دهشة وتوجس ..

وصل إلى الدور الأخير وودع جارع واتجه إلى اليمين..

كان الصمت سائداً

طرقات خافتة فوق الباب .. يظهر خلفه الضوء ..

استقبلته مادة يدها قائلة : هارد لك ياحبيبى.



نبض الشارع الثقافى

عيد عبد الحليم

رسالة جامعية

تعدد الروايات فى الشعر الجاهلى

حصل الباحث أيمن بكر على درجة الدكتوراه فى الأدب العربى بتقدير امتياز عن بحثه « تعدد الروايات فى الشعر الجاهلى» وقد تكونت لجنة المناقشة من كل من الدكاترة سيد حنفى ومحمد بريرى مشرفين ، وعز الدين اسماعيل وسيد إبراهيم مناقشين ، وفيما يلى عرض لأهم ماجاء فى الرسالة من أفكار ورؤى نقدية.

فقد حاولت الدراسة الاستفادة من بعض مجادلات الفيلسوف الفرنسى جاك دريدا وأفكاره فى سعيها لاقتراح آلية جديدة يمكن عبرها إعادة قراءة التراث الشعرى الشفوى القديم - الجاهلى تحديدا - عبر تطبيق هذه الأفكار على ديوان هذيل باعتباره نموذجا قادرا على تمثيل الشعر الجاهلى فى مجمله ، وكان المدخل هو تعدد الروايات التى جرى العرف على اهمال أهميتها فى قراءة النصوص الشعرية القديمة ، حيث سعى تحقيق هذه النصوص حديثا على التخفف من تلك الروايات باعتبارها تزيدا لاغنى فيه ، وتبعته فى ذلك الدراسة النقدية الحديثة التى تتناول أشعار القدماء الجاهليين فلم تلتفت إلى الروايات التى تكتظ بها الشروح القديمة للشعر الجاهلى تحديدا ، وراحت من ناحيتها - أى الدراسات النقدية الجديثة- تثبت النص الشعرى على رواية واحدة دون تبرير اهمال الروايات الأخرى.

الحالة السابقة - مع اتخاذها شكل البداهة - كانت تقوم على أفكار تنتمى للعصر الحديث الذى تحول فيه الوعى بصورة عامة - والنقدى خاصة - إلى وعى كتابى ، لايلتفت للطبيعة الشفوية للوعى المنتج للشعر الجاهلى ، الوعى الذى تغيب عنه تقريبا أفكار الموثوقية au-thenticity والأصالة genuineness وغيرها من الأفكار التى تمثل الملامح المميزة للثقافة الكتابية ، يتميز الوعى الشفوى الذى صدر عنه النص الشعرى الجاهلى بملامح أخرى تناولها مجال بحثى اختص بتحليل الوعى الشفوى والمنتج الفنى الصادر عنه فيما عرف اجمالا بالنظريات الشفوية Oral Theories التى ميزت ملامح مهمة فارقة بين الوعيين الشفوى والكتابى ومايمكن أن يحكمهما فى عمليات التعبير الفنى.

وأكد « بكر » انه فى هذا الإطار كان تعدد الروايات أمراً طبيعيا فيما يتصل بآليات الانتاج الشفوى للشعر ، وهو ماأشارت له أكثر من دراسة عربيا وغربيا « يراجع دراسات كل من مايكل زويتلر ، وجيمس مونرو ، ووالتر .ج أونج ، وسيد حنفى ، ومحمد بريرى ، وحسن البنا عز الدين وغيرهم حول هذا الأمر» ، غير أن فلسفة جاك دريدا المعروفة اصطلاحا باسم « التفكيك » تفتح

أفقا تحليلية يمكن اعتباره تطويرا لجهود النظريات الشفوية فيما يتصل بفهم وتحليل الظاهرة الشعرية الجاهلية ، وقد حاول البحث عبر مجموعة مقترحة من مفاهيم جاك دريدا أن يبلور منظورا خاصا ، يتصور الباحث أنه قادر على تقديم تلك الآلية الجديدة فى قراءة النص الشعرى الشفوى عموما.

وأضاف لقد اتخذ البحث من فكرة لعب الدلالة ومايتصل بها فى منظومة دريدا الفكرية من مفاهيم ، مثل مفهوم البنية ذات المركز وكذلك اتخذ من فكرة ميتافيزيقا الحضور ومايتصل بها من أفكار مثل مركزية الصوت والتكملة اتخذ البحث من الأفكار السابقة افقا عامة يسير التحليل على هديه ، مع الانتباه الدائم لخصوصية السياق الثقافى الذى يسعى البحث إلى تطبيق هذه الأفكار فيه ومغايرته لسياق انتاجها.

وفى هذا السياق حاول البحث اثبات أن الروايات المتعددة التى ترافق النص الشعرى الجاهلى المدون - الشفوى الأصل - هى جزء معرف لهوية ذلك النص ، وليست زيادات يمكن الاستغناء عنها واقصاؤها ، فهذه الروايات غالبا قد تبادلت لعب دور المتن عبر تاريخ النص الشعرى ، التاريخ الذى يتجلى جزء منه فيما وصلنا - وتحديدا ماحققناه - من كتب التراث التى تختلف فيها روايات النص الشعرى الواحد اختلافا بينا ، بحيث لايمكننا أن نقيم تراتبا بين تلك الرواية دون افتراض مجموعة غير قابلة للاثبات من الفروض التاريخية التى تتجاوز حقيقة أن وعينا النقدى المعاصر قد استقبل هذه النصوص كما هى عليه الآن ، أى مدونة برواياتها المختلفة لتصبح تلك الروايات مجتمعة هى النص الشعرى الجاهلى.

وأشار أيمن بكر إلى أنه قد توصل إلى أن الوعى المعاصر الذى تسير عليه ميتافيزيقا الحضور ، قد فرض نموذج البنية ذات المركز على هذه الظاهرة الأدبية المعروفة باسم « الشعر الجاهلى » وأن هذا النموذج قد اتخذ من فكرة المؤلف مركزا لهذه البنية يمثل الأصل الذى تصدر عنه والمرجع الذى تتحدد بناء عليه دلالاتها وامكانات تأويلها ، وهو مايمثل أحد الجذور العميقة المهمة لقضية الانتحال فى صورتها التى طرحها كل من طه حسين ومرجليوث فى عشرينيات القرن العشرين ، حيث اتخذ التشكيك فى انتساب الشعر الجاهلى للعصر الذى يسمى به قيمته من التسليم الثقافى العام بضرورة وجود مؤلف فرد نستطيع تحديد موقعه فى الزمان والمكان يمكن نسبة النص الشعرى بصورة مؤكدة إليه وهى الفكرة التى تصدر عن الوعى الكتابى ومايسلم به من أفكار مثل حقوق التأليف والملكية الفكرية ، وحقوق النشر .. الخ.

وليست قضية الانتحال فقط هى التى تقف شاهدا واضحا على سيطرة ميتافيزيقا الحضور

والبنية ذات المركز على الوعى النقدى المعاصر ، بل ربما دل على ذلك أيضا الاعتماد على رواية وحيدة للنص الشعرى ، واهمال الروايات الأخرى التى تم تدوينها وشرحها من قبل للقدماء باعتبارها صورا أخرى لنص لايمكن ادراك افقه الجمالى والدلالى بدونها.

ربما دل هذا الاهمال للروايات على استسلام بحثى لأفكار الرواية الأصل والمؤلف الفرد ، والجوهر النقى للقصيدة .،. الخ ، أيا كان مستوى ابداع القراءة التى يقدمها الناقد - قديما أو حديثا - للنص الشعرى، وأيا كانت حميمية العلاقة التى يصنعها النقاد مع ذات الشاعر ، التى تظهر وكأنها متجسدة فى التص النقدى بما يقوى الإيهام بحقيقة وجودها هناك فى التاريخ كمركز متحكم فى النص الشعرى ، وفى حدود الدلالة بحيث لايعد انتقاد المنطق الذى دارت على أساس منه قضية الانتحال كافيا لمقاومة ميتافيزيقا الحضور التى يراها دريدا كامنة خلف تفكيرنا كله.

فن تشكيلى

« حالات متوازية » هو عنوان المعرض التشكيلى للفنان الليبى محمد بن الأمين والذى أقيم مؤخراً بأتيليه القاهرة ، وتضمن مجموعة من اللوحات الفنية التى تتسم بما يمكن أن يسمى بأسطرة الواقع أو على حد تعبير « هنرى ماتيس» - « يمتلك الفنان أو الشاعر ضوء داخلياً يحول الأشياء من أجل أن يجعل منها عالماً جديداً نابضاً منتظماً ، عالماً حياً هو بذاته إشارة سماوية لاتقبل الخطأ ».

وتبدو اللمسة الشعرية واضحة فى لوحات « الأمين » من خلال صوفية الرؤية وحنو الريشة وتمازج الألوان وتناسبه مع الحالة المطروحة.

ولعل تقسيمه للوحات المعرض إلى ثلاثة أقسام هى ليليات ليبية وغواية الرقص وبطاقات قاهرية ، يضعنا أمام ثلاث مستويات للرؤية :

الأول : الحنين إلى مكان الطفولة والصبا والشباب وأجوائه الشعبية والأسطورية ، بما يحمله من وعى متمرد وثاب يخترق التفاصيل الدقيقة للأشياء وللإنسان فى آن فى محاولة لقراءة التاريخ من خلال لمسة حانية وصادقة فى آن.

أما المستوى الثانى « غواية الرقص» فيحمل القيمة الأسطورية باعتباره المنطلق الأول للرؤية .

أما المستوى الثالث « بطاقة القاهرة» فيتميز بطبيعة كولاجية حيث التضفير الفنى بين أشياء عادية والطبيعة المتمردة للون وحين ذلك تصبح الريشة أداة للتوثيق ، والإدانة للواقع المتردى - فى نفس الوقت -

ولعلى لا أبالغ إذا قلت إن هذا المستوي هو أعمق المستويات نظراً لانطلاقه من بعد ريؤى أرحب يتوافق مع البعد الإنسانى.

منتدى الأصدقاء

استضافت الندوة الإبداعية لمجلة أدب ونقد فى منتصف الشهر الماضى مجموعة من أدباء « سوهاج » ، فى أمسية أدبية شهدت العديد من القراءات الإبداعية والمداخلات النقدية .

ومحاولة من « أدب ونقد» فى تفتيت المركزية الثقافية سوف تقيم الندوة فى الفترة القادمة مجموعة من اللقاءات مع أدباء من محافظات مختلفة إيماناً منها بأن الخريطة الإبداعية المصرية كل لايتجزأ وأن مسميات « المركزية والإقليمية » هى من صنع أصحاب المصالح الخاصة.

وفى هذا الباب مجموعة من النصوص الابداعية التى ألقيت فى الندوة ، آملين فى التواصل الحميم مع كل مبدعى الوطن

ع.ع

ظلال

شعر : ناصر موسى

شجن يعشش فى دوحك اليوم
عقم يطلع
فى خصبك ، يورق
سماءك مرهقة
وهانحن واقفون
فوق حدود الجدب !!
عاكفون على الانكسار!!
تبدلت فينا الدماء !!
شاحباً صار
وجه زماننا !!
تغشاه تلك الظلال
وذا المخضب انحناء
بات الوديعة الضائعة

فى فضاءات اللقاء

شعر/ هشام محمد أبوجبل

عبثاً .. لم يعد فى القلب متسع
أوردتنى تصطخب الآن
برصاص الحزن
عبثاً .. فاليوم الماضى
سيفاً شق جيوب العمر
واختار غروباً أكثر حزناً
(٢)
هزمتك
غزتك
طوتك
وبين نخيلها
نمت
صلبت

صحوت
صلبت
جميع نخيل العالم

(٣)

عامان اثنان
تأكله الغربة حتى عاد
ومن شرفتها
سقط
ركض
انكفأ
ومات

(٤)

علق كل جروحه
فوق نوافذ بيته
ونام بعيداً
عن كل حدود
العمر

أنشودة الحجر

شعر/ عصمت رضوان

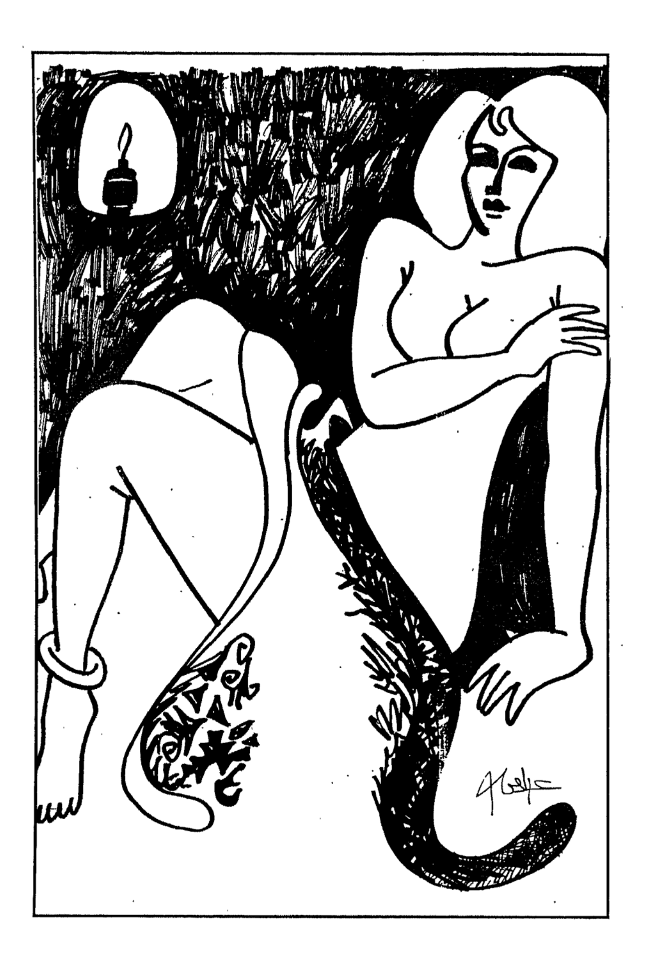
ثم ياصغير إلى الحجر وارجم أباليس البشر
واقذف حجارتك الضعاف صواعقا تردى الأشر
اقذف ولاتخف اللهيب ولا الدخان ولا الشرر
اقذف ولاتخش المنون ولاتفر من الخطر
فالموت خير من حياة شهدها فى الحلق مر
اقذف فصخرك معبر يدنى الجبابر من سقر
اقذف فصخرك مشعل يهب الهداية من عبر
اقذف فصخرك آية فيها المواعظ والعبر
اقذف فصخرك قصة من خير ماتحكى السير
اقذف تؤيدك السماء وكل أفئدة البشر
اقذف ، قد اقترف الطغاة جرائماً لاتغتفر
هم علموك القتل والترويع فى ربيع العمر
هم قتلوا فيك الطفولة والبراءة فى الصغر
هم صيروا الأشواك تنبت فوق أوراق الزهر
فالظلم يذكى مهلكات النار فى الغصن الخضر
أو لم تر الطير الوديع جحافلاً تزجى القدر
فى جوفها الموت الزؤام غداة أبرهة فجر
أو لم تر الماء الرقيق هو الهلاك لمن غدر
لما أصر المجرمون على معاداة النذر
اقذف ولاته لحظة ، فغداً يلين لك العسر
ولقد تأذن ربنا ، والله حق ماقدر
ليذيقن القوم الطغاة من العذاب المستمر
اقذف فنصرك قادم – حتما صغيرى – لامفر
اقذف فقدسك عائد مادام فى يدك الحجر

أقاصيص

رشاد خلاف

عشق

عندما يغمض جفنيه .. يرى امرأة ذات



حسناً قشيب .. تتجرد .. أمامه من ملابسها قطعة قطعة .. وحين يهم بها .. يصحو من نومه .. صافى السروال.

رؤى

وقفت الفتاة ذات العيون اللؤلوية تتأمل حمرة الشفق عند المغيب .. هاجت فى قلبها العذابات القديمة والأحلام العذاب .. بدأ الظلام يعشعش فى أروقة المدينة المحزونة لملمت أشلاء نفسها المبعثرة وغادرت المكان.

أحزان

ونحن صغار.. كنا نلمح شاباً جميل الوجه ساهم النظرات .. نتطلع اليه ونقترب منه ولكنه كان يقوم مهرولاً وتلتمع الدموع فى عينيه.

خوف

عيونهم تحدق فى وجهى .. انظر اليهم فى هلع .. أصواتهم الخبيئة تزلزل كيانى قالت الأشباح الهلامية فى صوت واحد أذهب بعيداً عنا .. اقلب ناظرى يميناً ويساراً .. يتلاشى الجميع .. اسمع حفيف ونقيق الضفادع.

الصدمة

سار فى الشارع وابتسامة على شفتيه أوقفه منظر بشع كانت سيارة مسرعة قد صدمت طفلاً صغيراً

والتف الناس حوله والقوا عليه الجرائد التى تلطخت أجزاؤها بدماء الطفل وقف يشاهد المنظر وقد تلاشت ابتسامته وغز الحزن قلبه.

الوهم

التف حولى .. جنود بملابس حمراء وخوذات صفراء تلمع تحت ضوء الشمس اشهروا .. سيوفهم نحوى جحظت مقلتيه .. وبغتة .. تحول الجنود إلى شيوخ بملابس بيضاء وذقون كثة يفوح منهم المسك .. ارتسمت على شفتيه ابتسامة.

مربع

جوابك ياقاهرة وصل لى
وجيتلك لما بعتتى

لازم بيكى يدوم وصالى
حتى لوعنى بعدتى

وبعيد عن أدب ونقد أعيش فين وأصلى
ومين غيرك آخده مابين بعاتى

ومستحيل أبعد مهما حصل لى
حتى لو إنتى لى بعتى

محمود الشريف عزام
سوهاج/ دار السلام
عرب الصبحة

رأى

الحداثة الزائفة والشيخ حسونة

سمير الأمير

يظل الأدباء الحقيقيون فى أقاليم مصر مشغولين بالأسئلة الأساسية ولايغير موقفهم كل دعاوى الزيف التى تتستر بالحداثة الزائفة ، هذا التخلف الذى يرتدى ثوباً جديداً يخفى تحته جسداً يئن تفوح منه رائحة الظلم ، مازال الاستعمار يعب من دمنا ومن ثرواتنا ومازال الناس فى قرانا يموتون بالفشل الكلوى وتمزق أكبادهم البلهارسيا ويتم تشريد العمال فى المدن بالآلاف بدعوى الإصلاح الاقتصادى.

أيها الكتاب والمثقفون ، عندما يكون لنا وطن ... ربما يصبح من حقنا ساعتها أن نداعب أعضاءنا ونتحسس أوجاع الجسد الخاصة .. كيف نتحدث عن الحداثة ومابعد الحداثة ؟ وحيرة طه حسين ، مازالت قادرة على نفى " نصر أبو زيد " خارج مصر .. أو طعن " نجيب محفوظ " بسكين مواطن متهور يتخبط فى جهله وفقره ومرضه الجسدى والنفسى .. فعن أية حداثة إذن تتحدثون ؟ ... تنادون بقبول الآخر دون أن تطالبوه بالكف عن قتلنا والتمثيل بجثثنا فى فلسطين وفى العراق ؟ عن أية حداثة تتحدثون وأحفاد أبى سفيان مازالوا يحكمون ويتحكمون ويمنحون ويمنعون، والله إن حداثتكم ماهى إلا حصان طروادة الذى اخترعتموه لتبرير استسلام المثقفين للتخريب الذى يقوم به أبناء " معاوية " داخل بلادنا العربية وتبرير الخضوع للإستعمار الصهيونى الأمريكى ، والله إن إنشغالنا بتجديد الخطاب الدينى والثقافى ماهو إلا دعوة القتيل لمسامحة القاتل .. والتوسل للعدو لكى يغفر لنا خطايانا ، وافتعال المعارك حول قصيدة النثر واعتماد " سوزان برنار" و" دريدا " بديلاً عن كل تراثنا .. لتتحول الحداثة إلى مجرد محاولة فاشلة للتغطية على الجرب الذى أصاب أرواحنا.

إن ذلك يذكرنى بالحوار الدائر بين " محمود بيه " و" الشيخ حسونه " فى فيلم الأرض ، فأوقن مرة أخرى أننا مصرون على دفن رؤوسنا فى الرمال والهروب من مواجهة موقفنا .. يقول " محمود بيه " وهو يتحدث عن تمثال لفنان أوربى "" شوف ياشيخ حسونه إزاى الفنان قدر يعبر عن الجسم البشرى .. إمتى يبقى عندنا فنانين زى كده ".

فيرد الشيخ حسونه قائلا " إحنا عندنا ناس مش لاقية تاكل يامحمود بيه !!"

إننى مدين " للشيخ حسونه " ، فقد نبهنى إلى أن الحداثة الحقيقية هى تعبير عن تطور اقتصادى واجتماعى وسياسى ، وليست مجرد موضة من أجل التوافق مع المجتمعات الغربية التى أنجزت قدراً من التقدم على جميع المستويات ، وأرجو ألا أكون قد وضعت نفسى فى خندق الرافضين لقيم الحداثة الحقيقية وقيمتها ، ولكن ما أعنيه هو أن علينا أولاً أن نكافح من أجل بناء أوطاننا وانتزاع حريتنا من هؤلاء الذين يستعمرون أراضينا وأيضاً من هؤلاء الذين يستعمرون أرواحنا .. وبعدها يمكننا أن نبدى اعجابنا بالتمثال الذى بهر " محمود بيه ".

نهـــر الغياب

على الدمينى

" طلى " على نصف وقتى إننى ثمل بالفقـــــد ، مستوحـش مـن ذا ينـادينى
ومن يلـم على الذكـرى ملابســـنا ومن سيشرب ، فى الظلماء ، من شجنى
أمسيت ظلاً على الأشياء ، أذكرها حينــاً ، وحيناً ، أنســى مـن يجـاذبنـى
مجـاز شـعرى ، وماكـنا نخـايله من ضـفة الحلـم حـتى وجهنـا الوطنـى
يا أم عـادل ، ياصبحـاً أهـش بــه كآبـة السـجن ، والآلام فـى بـدنـــى
أشرعت بابى على الأحباب فانهدمت معـابـد الشـوق فـى عمـرى بـلا ثمــن
واستوحش القلب من صمت الأحبة فى منامـهم ، مثلمـا الأحجـار فـى المــدن
ورحت أسأل هل صوتى به صمم أم أن " ربعـى " مضـوا للشـام أو عـدن
نهر الغياب ، غياب النهر ، وا أسفى لبـارق غـاب فـتى سـيمائـه الـوثنـى

آخر قصائد الشاعر السعودى الكبير على الدمينى ، فى سجنه الحالى بالسعودية ، بتهمة المشاركة فى وثيقة تنادى بالإصلاح السياسى فى المملكة العربية السعودية.



أغلقت بابى على بابى فحط به ... وجه الحبيبة ، ملهوفا يعانقنى

يافوز .. يارفة الأفلاك ، ياشجرا ... يخط فى الأرض ما أهواه من سننى

ياطائرا لايخاف الريح إن عصفت ... ولايهاب المنايا فى خطى الزمن

أسرى بك الشوق من شرق البلاد ... إلى غروبها ، موجة حمراء تسندنى

لله .. هذا الغناء الخصب يافرحى ... وياجنونى ، وياسرى وياعلنى

تجملى بأريج الحلم وانتشرى ... سحابة تحمل الأمطار للوطن

الشاعر السعودى على الدمينى فى سجنه

الأمل للطباعة والنشر — رقم الإيداع ٩٢/٧٥١٢ — «الثمن : ٣ جنيهات»